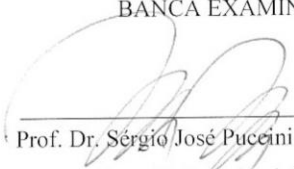
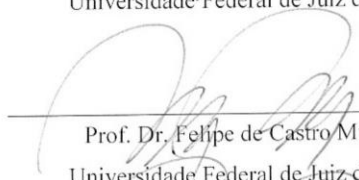
Igor Bastos Xavier Nunes e Silva

“O vozerio”: O mercado de dublagem e seus trabalhadores

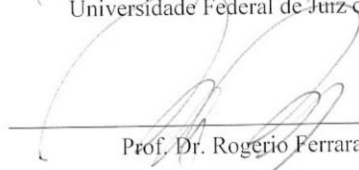
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

Juiz de Fora

2020

Igor Bastos Xavier Nunes e Silva

"O Vozerio": O mercado de dublagem e seus trabalhadores

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 7 de agosto de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Rogerio Ferraraz
Universidade Anhembi Morumbi

Os membros da banca deram a anuência para que o Presidente da Banca assinasse por eles (cf. Resolução nº01/2020).

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Igor Bastos Xavier Nunes e.
"O vozerio": O mercado de dublagem e seus trabalhadores / Igor Bastos Xavier Nunes e Silva. -- 2020.
233 f.

Orientador: Sérgio José Puccini Soares
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2020.

1. Dublagem. 2. Direito autoral. 3. Mercado audiovisual brasileiro. I. Soares, Sérgio José Puccini, orient. II. Título.

À minha mãe Ana Luzia e ao meu pai Carlos José por serem as pessoas que mais acreditam em mim – mais até que eu mesmo – e que comprovam isso através de atitudes todos os dias. Ao meu avô Sinval (*in memoriam*) por ser um eterno exemplo de que sempre podemos nos tornar mais sábios sem perder a humildade e a generosidade.

AGRADECIMENTOS

Não poderia me dirigir a nenhuma outra pessoa ou instituição antes de expressar minha imensurável gratidão aos meus pais, Ana Luzia e Carlos José, por terem me dado todo o suporte necessário nesta etapa; com paciência, compreensão, incentivo e reconhecimento na continuidade da minha formação acadêmica. À minha mãe também agradeço por ter pausado rapidamente a aposentadoria para revisar grande parte deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Sérgio Puccini, por ter, mais uma vez, abraçado uma pesquisa de um tema não tão usual e encabeçada por um pesquisador tão teimoso. Muito obrigado pela paciência, pela liberdade e pelo conhecimento compartilhado.

À amiga Mariana Costa que, além de ter encarado a montagem do filme com uma dedicação admirável, ainda deu todo suporte necessário na escrita, nos desabafos, nas fofocas e no álcool.

À equipe maravilhosa de “O vozerio”, que topou as filmagens sempre sustentadas no sólido alicerce do improviso, do riso de nervoso e da sorte. Meus agradecimentos à encantadora dedicação de Douglas Dias, Gabriel Souza e Ivan Santaella. Meu agradecimento especial à minha cara-metade de outras vidas, Yammaris Oliveira, que, mesmo longe, continuou fazendo papel de meu superego. À amiga Mariana Tolentino, que além de ter operado as câmeras sem medo, ainda foi de enorme ajuda na escrita, me dando dicas e informações com enorme boa vontade. Ao amigo Daniel Madão que emprestou seu talento, bom humor e inteligência não apenas na direção de fotografia, mas também ao encontrar soluções no processo de montagem.

Aos dubladores desta segunda etapa de filmagens realizada durante o mestrado: Marcio Seixas por sua receptividade e confiança, Marcelo Garcia e Luiz Carlos Persy pela solicitude e sinceridade, Priscila Amorim por sua imensa boa vontade e simpatia, Lella Ganimi e Guga Almeida pela prestimosidade e, em especial, Maíra Góes, que nos abriu as portas do Beck Studios e transformou as gravações em algo muito maior e mais incrível que poderíamos imaginar. Aos técnicos de som do Beck Studios, Matheus Cogli e Daniel Lima, por terem acompanhado todo o dia de filmagens.

Aos meus irmãos Bianca, Helga, Bentinho, Alzira e Abner (*in memoriam*) por tonarem cada dia muito mais leve e por quintuplicarem meus motivos para sorrir, gargalhar e também dar uns xingos.

Aos membros da minha banca de qualificação, Prof.ª Alessandra Brum e Prof. Felipe Muanis, pelo sacode de colocar nos eixos e pelas orientações valiosíssimas sem as quais não seria possível escrever a dissertação ou desenvolver o filme. E, também, ao Prof. Rogério Ferraraz, membro da banca de defesa, que deu sugestões edificantes e fez apontamentos muito motivadores.

Aos amigos, colegas e professores que de alguma forma ajudaram a construir esse trabalho. Mariana Lemos pelas lamúrias e apoio mútuo tanto no João XXIII quanto no IAD, Fernanda Teixeira pelas conversas leves e sinceras, e também por gentilmente me enviar material preciosíssimo que encontrou nas peregrinações de sua pesquisa, Caio Parizi pela compreensão no processo, pelo livro emprestado e pelas palavras acolhedoras, Pedro Butcher e Rafael de Luna Freire pela prestatividade e adições à bibliografia, Guilherme Simões pelo apoio no processo de elaboração do roteiro, Solange Bezerra e Elizabete Bastos pela força enorme, receptividade e excelentes companhias para a equipe, Emilla Grizende, Luís Alberto Rocha Melo e Eduardo Malvacini pelas contribuições à pesquisa e ao filme, e Daniela Lima pelo desespero compartilhado ao fim de cada prazo.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Instituto de Artes e Design e ao Estúdio de Cinema Almeida Fleming por darem um sentido a todos os agradecimentos anteriores. Sem a educação pública, gratuita e de qualidade, esta dissertação e o filme jamais seriam possíveis; nunca teríamos ouvido histórias tão únicas, registrado momentos tão importantes e compartilhado tantas reflexões com a sociedade.

Neste momento crítico de desmonte e resistência, deixo meus agradecimentos especiais para Flaviana Polisseni e Lara Velloso, da Secretaria do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, por toda a paciência, disposição, dedicação, prontidão, simpatia e responsabilidade que fazem seu trabalho todos os dias, basicamente salvando os mestrandos de todas as ciladas e armadilhas possíveis.

“As pessoas são feitas de carne, osso e caráter.”

Sumára Louise

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a propagação das produções dubladas nos meios audiovisuais brasileiros, apontar suas contradições, traçar paralelos com as origens do mercado da dublagem e destacar reflexões internas dos próprios artistas trabalhadores deste setor. Como ponto de partida para o debate, realizamos a filmagem do documentário "O vozerio" com a intenção de compreender parte das lacunas existentes no histórico de lutas dos dubladores brasileiros. Com os relatos destes profissionais em mãos, pudemos desenvolver um panorama histórico da feitura deste trabalho e das lutas da categoria para melhor fundamentar o contexto que estes trabalhadores enfrentam na atualidade. O mercado de dublagem é complexo, mas suas problemáticas vêm se acumulando desde a virada do século XXI. As questões que se multiplicaram nestes últimos 20 anos foram consequência de um processo de expansão vivido pela dublagem brasileira intimamente alinhado com a transformação socioeconômica presenciada no Brasil durante o mesmo período. Através de dados do setor audiovisual brasileiro, analisamos a penetração da dublagem no público espectador. Também examinamos a recepção dos produtos dublados e como esse crescimento de demanda é inversamente proporcional aos direitos conquistados pela categoria.

Palavras-chave: Dublagem, Direito Autoral, Mercado Audiovisual Brasileiro.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar la propagación de las producciones dobladas en los medios audiovisuales brasileños, señalar sus contradicciones, trazar paralelismos con los orígenes del mercado del doblaje y resaltar las reflexiones internas de los artistas que trabajan en este sector. Como punto de partida para el debate, filmamos el documental "O vozerio" con la intención de comprender parte de las brechas en la historia de las luchas de los actores de doblaje brasileños. Con los testimonios de estos profesionales en la mano, pudimos desarrollar un panorama histórico de la hecura de este trabajo y de las luchas de la categoría para sustentar mejor el contexto que estos trabajadores enfrentan hoy. El mercado del doblaje es complejo, pero sus problemas se han ido acumulando desde principios del siglo XXI. Los problemas que se han multiplicado en los últimos 20 años fueron el resultado de un proceso de expansión experimentado por el doblaje brasileño estrechamente alineado con la transformación socioeconómica vivida en Brasil durante el mismo período. Utilizando datos del sector audiovisual brasileño, analizamos la penetración del doblaje en la audiencia. También examinamos la recepción de los productos doblados y cómo este crecimiento de la demanda es inversamente proporcional a los derechos ganados por la categoría.

Palabras clave: Doblaje, Derecho de Autor, Mercado Audiovisual Brasileño.

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE TABELAS

INSTRUÇÃO PARA GLOSSÁRIOS

Este trabalho possui um Caderno de Anexos para consulta com informações complementares à leitura. Neste suplemento, encontram-se dois glossários, dois apêndices e seis anexos. Durante o texto desta pesquisa, os documentos disponíveis nos apêndices e anexos terão sua disponibilidade informada junto à sua especificação. Os dois glossários estão divididos entre Glossário de Dubladores e Glossário de Termos e Siglas. Toda vez que um dos verbetes destes glossários aparecer no trabalho pela primeira vez – ou introduzindo um novo assunto –, ele estará sublinhado, indicando que uma breve explicação adicional está disponível no caderno extra.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

Seis em cada 10 brasileiros preferem filmes dublados, dado que permeia as salas de cinema, os canais de TV paga e até mesmo os serviços de *streaming* (GENESTRETI, 2015). A realidade que conseguimos aferir ao transitar por estes meios audiovisuais foi construída por um caminho de décadas desde o início do desenvolvimento da indústria da dublagem no Brasil. Tal prática, desde sua origem em Hollywood e sua adoção na Europa, confunde-se com a história política e econômica do mundo, sendo um dos tantos fragmentos que compõem o alicerce daquilo que vivemos hoje. A própria história do cinema também dialoga diretamente com os ciclos que a humanidade atravessou desde 1895, ano em que surgiu a tecnologia das imagens em movimento (SADOUL, 1963, p. 22-23).

A dublagem surge em um novo ciclo da trajetória cinematográfica, datando do fim da década de 1920, quando o cinema sonoro nasceu e iniciou sua consolidação, firmando novos parâmetros (MANZANO, 2014, p. 86). Os filmes, anteriormente sem uma trilha sonora acoplada à sua projeção, eram acompanhados de orquestras ou até mesmo de um narrador que explicava as cenas para a plateia (MANZANO, 2014, p. 25-26). Os intertítulos, textos que surgiam em uma tela preta entre as sequências, poderiam ser traduzidos facilmente, auxiliando em uma homogeneização do cinema, onde a barreira idiomática ainda não existia. Com o advento do som e dos diálogos falados nas películas, Hollywood, que já detinha a hegemonia em vários mercados fora dos Estados Unidos, desenvolveu uma maneira de superar as limitações idiomáticas (DANAN, 1991, p. 607). A dublagem agradou os regimes fascistas europeus da década de 1930, pois era uma forma de "domesticar" as obras estrangeiras, difundir a língua local e ainda facilitava a censura aos diálogos (KEATING, 2013, p. 13).

Foi também nesta mesma época que o Brasil experimentou sua primeira dublagem realizada em território nacional com "Branca de Neve e os sete anões" (Hand, 1937), longa-metragem animado da Walt Disney Pictures que recebeu versão brasileira sob os cuidados técnicos do produtor Moacyr Fenelon e com direção artística do compositor brasileiro João de Barro, conhecido como Braguinha (FREIRE, 2011, p. 9). A prática, realizada nos estúdios da Sonofilms no Rio de Janeiro, foi repetida mais algumas vezes com outras animações para cinema, como "Pinóquio" (Ferguson, Roberts, Sharspsteen, 1940) e "Dumbo" (Ferguson, Jackson, Sharpsteen, 1941), também da Disney (FREIRE, 2011, p. 10, 12). Trabalhos de dublagem mais frequentes somados a uma estrutura que podemos chamar de indústria só

surgiram no fim dos anos 1950, já com o crescimento progressivo da televisão no Brasil (FREIRE, 2014, p. 1178).

As leis, que colocam a TV sob estreita regulamentação do Estado desde sua implantação no país, tomaram diversas formas na tentativa de tornar a dublagem onipresente nas salas de cinema ou nas emissoras televisivas (PEREIRA, 1973, p. 107-110; MATTOS, 2008, p. 51). Talvez por influência da obrigatoriedade desta prática na Europa durante os anos 1930, quando o ufanismo caminhava para seu ápice, parlamentares brasileiros viram na dublagem uma expressão de nacionalismo e valorização da língua portuguesa. Embora a resistência da versão brasileira compulsória nas salas de cinema tenha sido expressiva pelos profissionais do meio, o caráter comercial da TV não teve problemas em abraçar a dublagem para suas atrações estrangeiras (FREIRE, 2014, p. 1176). Atores hollywoodianos falando português se tornaram um fenômeno bastante corriqueiro nos lares brasileiros, que cada vez mais sintonizavam os canais de televisão (MATTOS, 2008, p. 83-84).

A consolidação do mercado de dublagem se deu graças à sua presença na TV e, por conta desta familiaridade desenvolvida junto ao público, logo passou a integrar os novos meios que surgiam, mesmo que de maneira mais tímida inicialmente – apenas em produções infantis ou voltadas "para toda a família". A guinada da indústria brasileira de dublagem aconteceu juntamente de uma transformação socioeconômica no Brasil iniciada nos anos 2000, quando as produções estrangeiras vertidas para o português se tornaram o padrão nos canais de TV paga e passaram a representar mais da metade das bilheterias[1] das salas de cinema (MESQUITA, 2014). Com a multiplicação dos estúdios de dublagem e a consequente entrada de muitos novos profissionais, a indústria experimentou uma pulverização de seus polos de produção e uma precarização em certos aspectos trabalhistas do ofício.

As vozes dos dubladores podem estar presentes em muitos lugares, mas normalmente elas estão presas a um texto traduzido e não falando o que pensam. São poucos artigos jornalísticos ou trabalhos científicos que analisam o mercado de atuação destes profissionais, permeado por inúmeras especificidades e um histórico de lutas relativamente movimentado. Dois artigos de destaque sobre dublagem ("Versão brasileira" e "Dublar ou não dublar") são de autoria de Rafael de Luna Freire, professor adjunto da Universidade Federal Fluminense (UFF). Também se destacam a dissertação de mestrado de Regina Helena Ribeiro Mendes ("Dublador e diretor de dublagem, os coautores da tradução para dublagem"), pela

[1] MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e a tese de doutorado de Vera Lúcia Santiago Araújo ("Ser ou não ser natural, eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual"), professora-adjunta da Universidade Estadual do Ceará (UECE). O dublador Robson Kumode, doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), também publicou um artigo acerca de seu campo de trabalho ("Processos de criação em dublagem"), embora sua produção acadêmica possua maior foco em análise de formatos audiovisuais para a *web*.

Os artistas da dublagem, que graças à internet ganharam um rosto, já possuem mais visibilidade que no fim do século passado, mas ainda assim as questões internas da profissão permanecem pouco abordadas e debatidas. Mas por que seria relevante analisar os conflitos que permeiam a dublagem brasileira? Porque eles dialogam com nosso mercado audiovisual, em especial na maneira como as distribuidoras hollywoodianas lidam com seus clientes externos. O cinema brasileiro e a dublagem já tiveram laços mais estreitos quando a produção fílmica nacional não tinha como padrão a captação de som direto, mas sim a regravação em estúdio de todos os seus diálogos.

Com a mudança de técnica, os dois mercados se distanciaram, mas até hoje encampam lutas em comum. Em 1978, o dublador Jorgeh Ramos liderou uma luta com atores de todas as esferas pelo pagamento do direito autoral, algo que continua na pauta até os dias de hoje tanto para os artistas da dublagem, quanto para os atores que atuam em outros meios audiovisuais (BERGAMO, 2019). Esta trajetória que se estende há mais de 40 anos é um dos fios mais complexos e ricos dentro da história dos dubladores enquanto categoria, pois imprimiu transformações trabalhistas na indústria e escancarou a relação das *majors* com estes profissionais.

Com o objetivo de compreender melhor toda a trajetória dos dubladores na luta por seus direitos que iniciamos a realização do documentário "O vozerio". Para preencher as lacunas existentes no material encontrado, decidimos ir até estes profissionais para escutá-los e tentar reunir peças capazes de delinear um panorama acerca desta indústria. Buscamos entrevistar dubladores veteranos para ter acesso a relatos históricos e para registrar opiniões com maior arcabouço, e também conversamos com artistas menos antigos, mas devidamente firmados no ofício e com inserção nos impasses cotidianos da carreira. À medida que avançávamos nas filmagens, íamos descobrindo mais camadas desta indústria, seja no âmbito da luta pelos direitos autorais, seja no prisma das relações trabalhistas com os proprietários dos estúdios de dublagem. Dois pontos em comum detectados foram o envolvimento dos

distribuidores nos conflitos e o agravamento destas ocorrências da virada do século XX em diante.

O que houve da virada do século em diante na dublagem brasileira? Uma notória mudança tecnológica que transformou parte da feitura do trabalho e a rápida expansão deste mercado alavancada pela popularização da TV paga, pelo surgimento de novas mídias, como o *streaming*, e também pelo avanço econômico vivido no Brasil no início dos anos 2000. Essa transformação em larga escala no cenário desta indústria trouxe consequência em vários níveis, que serão abordadas no decorrer do trabalho. Dentre elas, uma descentralização do mercado de dublagem, que testemunhou polos fora das capitais fluminense e paulista se fortalecerem, como Curitiba, Belo Horizonte, Brasília e, especialmente, Campinas. Paralelamente a isso, as praças tradicionais também presenciaram um declínio em suas condições de trabalho, com a proliferação de estúdios menos estruturados e o sucateamento de certas funções, como o diretor de dublagem, que teve seus ganhos reduzidos para auxiliar o empresariado na competitividade do mercado – e no próprio lucro.

Enquanto a dublagem tornava-se essencial no meio audiovisual, cada vez mais exigida pelo novo consumidor da TV por assinatura e das salas de cinema, os grandes conglomerados estadunidenses mexiam-se para minar as mobilizações da categoria. A atitude de fomentar a indústria, mas domesticá-la com regras paralelas à legislação brasileira é um dos pontos mais críticos da categoria neste século. As *majors* colocaram os dubladores diante de um cenário de constante crescimento no volume de trabalho, capaz de transmitir um prognóstico positivo do mercado de trabalho, mas essas empresas, ao mesmo tempo, delimitaram as articulações destes profissionais, impedindo que o contexto laboral seja verdadeiramente justo e consideravelmente melhor do que é hoje. Essa conjuntura será devidamente explicada e desenvolvida na análise do crescimento da demanda pela dublagem, quais direitos estes artistas possuem e como a categoria movimentou-se e ainda se movimenta para garanti-lo.

Por conta disso, revisitaremos as leis referentes à propriedade intelectual e o histórico dos dubladores brasileiros pelo reconhecimento de seus direitos de intérprete. Este tema foi inicialmente abordado no trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde também foi o início das filmagens do documentário “O vozerio”. O que traremos em parte desta pesquisa é uma versão condensada e atualizada daquilo discorrido na graduação, para servir ao propósito de expor os afluentes que decorrem da transformação que a dublagem brasileira vivenciou nos últimos 20 anos.

Mapear as lutas que os dubladores assumem há mais de 40 anos auxilia no acompanhamento das movimentações destes profissionais frente às diversas transformações do mercado, seja o surgimento de novos meios ou as mudanças de tecnologia dentro dos estúdios. Este panorama também torna possível de visualizar as reivindicações que permanecem as mesmas nas décadas de organização da profissão, por conta do conflito de interesses que há entre os trabalhadores e o poder financeiro. Pontuar as associações que organizaram a luta destes profissionais e seus principais nomes envolvidos fazem parte de um registro levantado por nossa pesquisa, em especial durante as filmagens de "O vozerio". É evidente que as movimentações trabalhistas dos dubladores não se limitam a estas entidades, pois as demandas e as necessidades laborais são contínuas, seja por negociações anuais referentes a reajustes salariais ou por algum eventual problema que surja. Da mesma maneira, as lideranças das quatro associações abordadas no trabalho deram um passo adiante no enfrentamento aos conglomerados de mídia e auxiliaram no fundamento de fatos marcantes na dublagem brasileira.

Justamente para elucidar a queda de braço desproporcional que ocorre entre os dubladores e as *majors*, que é necessário mapear o mercado que consome e demanda o produto audiovisual vertido em português. O embate que, entre os anos 1970 e 1980, era com as emissoras de TV aberta, se expandiu para também cobrar o pagamento devido de *home video*, TV paga e *streaming* nas décadas seguintes. Se, há décadas, uma distribuidora obtinha lucros vendendo uma produção dublada para um canal de televisão que, por sua vez, faturava com a venda de espaços publicitários, hoje a cadeia é ainda maior. Uma *major*, que encomenda e paga a dublagem de um filme, pode lucrar com sua exibição nas salas de cinema, com sua venda a uma emissora paga – que também lucrará com propaganda –, com vendagem em *home video* (físico e digital), distribuição para serviços de vídeo sob demanda e, finalmente, para a TV aberta, onde também haverá ganho publicitário. Além disso, é comum a empresa dona do filme também ser proprietária do canal pago e do *streaming* onde a obra será veiculada, que venderão espaços publicitários e assinaturas.

Tendo em vista os variados caminhos possíveis para uma única obra dublada e as tantas possibilidades de lucro em sua comercialização, o custo com a dublagem é facilmente diluído pelas grandes distribuidoras. Não apenas isso, como também é impedido, através de manobras ilegais, que os gastos com a dublagem sejam expandidos através de pagamentos de direitos autorais tal qual a legislação brasileira relata. Cada tópico levantado na pesquisa busca dialogar com o seguinte, na intenção de criar uma rede de compreensão e análise crítica

dos desdobramentos da indústria da dublagem e da organização de seus profissionais desde a virada do século XXI.

O esforço maior deste trabalho é expor a maneira com que a dublagem brasileira e as movimentações socioeconômicas do país se relacionam; como que estes profissionais e esta prática se transformam de acordo com as fases e momentos que o país atravessa. Assim como qualquer outro trabalho, a dublagem não é uma ilha e tampouco alheia às mudanças vividas no Brasil – menos ainda por se tratar de uma categoria composta por artistas em um país em que a cultura não é vista como uma força de trabalho. Mesmo que a dublagem esteja atrelada ao setor do entretenimento estrangeiro, os profissionais desta indústria são, antes de tudo, atores por formação e registrados como tal. Por isso, o ponto de vista da nossa pesquisa parte desses trabalhadores e mescla suas lutas com o alcance do mercado audiovisual.

Os depoimentos colhidos nas filmagens de "O vozerio" permeiam a pesquisa em momentos onde os argumentos dos profissionais nos auxiliam a introduzir algum assunto, sustentá-lo em algum nível ou apontar as contradições existentes na dublagem brasileira. A visão e experiência dos dubladores foram fundamentais para o aprofundamento deste trabalho e pavimentar um histórico de parte da luta desta categoria. Por conta da importância do desenvolvimento do filme para a dissertação, narramos as etapas da filmagem em um epílogo, incluído logo após a conclusão deste trabalho. Neste memorial, explicamos todo o processo de estruturação da ideia do documentário e cada passo de sua feitura, discorrendo sobre cada dia de filmagem e sobre como estruturar um roteiro diante do material colhido. Nesta parte, também embasamos teoricamente as possibilidades e saídas para um documentário majoritariamente participativo, buscando se construir na expressão verbal dessas vozes conhecidas falando sobre assuntos pouco debatidos (NICHOLS, 2010, p. 160; PUCCINI, 2017, p. 42).

Nosso desejo com este trabalho, como já exposto anteriormente, é apresentar uma contribuição – mínima que seja – para o estudo da dublagem brasileira, oferecendo fundamentação, contextualização, dados, análises e críticas. Junto do filme, nos interessa jogar luz nas lutas destes trabalhadores, que se movem contra agentes tão poderosos e não veem sua voz reverberar da forma como deveria. Nossa abordagem vai além das paixões referentes à dublagem; independente de se gostar ou não, a dublagem brasileira existe, está cada dia mais presente em nossas telas e é muito mais complexa do que aparenta.

2. A TÉCNICA DOS DUBLADORES

2.1 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO NO SÉCULO XX

O caminho que a dublagem trilhou até tornar-se uma prática difundida por todo o planeta é recente, mas também é complexo e envolve interesses econômicos e políticos. Em todo país onde a produção de versões dubladas existe, é possível analisar o trajeto histórico e aferir similaridades com demais nações que fazem uso desta técnica. Mas antes, para tornarmos mais compreensíveis os tópicos acerca do ofício, um entendimento mais esmiuçado do processo de feitura da dublagem é fundamental.

O funcionamento e transformações desta indústria, desde o fim dos anos 1990 até o fim dos anos 2010, serviram e ainda servirão de embasamento e paralelo para assimilar com maior facilidade toda a dinâmica interna que levou à construção do mercado que existe no Brasil hoje. Por tratarmos aqui de uma técnica específica, um mercado restrito e um objeto pouco pesquisado, temos a intenção de tornar a feitura da dublagem mais familiar antes de introduzir seus pormenores. A mudança tecnológica ocorrida no mercado de dublagem na virada do século XX nos faz tomar este momento histórico como início do recorte temporal que estamos fazendo neste tópico.

Podemos considerar que o início do mercado de dublagem foi em 1958 com a inauguração do primeiro estúdio voltado especificamente para esta prática, a Gravasom, em São Paulo (FREIRE, 2014, p. 1177). Desta época até a última década do século XX, ocorreram mudanças na tecnologia utilizada na gravação, mas uma das principais características da dublagem sobreviveu: o fato de os dubladores atuarem juntos ao redor do mesmo microfone. Do fim dos anos 1950 até o começo dos anos 1980, os estúdios de dublagem realizavam seus trabalhos em películas de 16 milímetros.

Durante este período, o filme era cortado em pequenos trechos utilizando como base as falas traduzidas da obra. O marcador era o profissional encarregado de ter em mãos o *script* em português feito pelo tradutor e o filme em uma pequena moviola para acompanhá-los juntos. A película era passada e, quando havia uma pausa entre os diálogos, o marcador fazia um risco na película e colocava um número naquele trecho entre as pausas. No texto traduzido, ele colocava o mesmo número para que houvesse um controle do material que os dubladores teriam em mãos no momento da gravação.

Depois de marcar e numerar todo o filme, a película era cortada e cada um destes trechos recortados era colado em suas pontas, formando um pequeno filme contínuo de

aproximadamente 20 segundos. No Rio de Janeiro, este trecho foi chamado de *loop*, em São Paulo, este trecho foi chamado de anel. Com o filme todo cortado e com os anéis todos separados, eles eram entregues ao projecionista, que projetava o material para os dubladores assistirem no momento da gravação. Eram dispostos dois projetores; enquanto um rodava o anel que os dubladores ensaiavam e gravavam, o projecionista preparava o próximo anel no projetor vago para rodar assim que a gravação do atual fosse concluída. A dublagem era realizada anel por anel, mas não era feita na ordem cronológica do filme (MACHADO, 2013, p. 24-26).

Pelo fato de os dubladores gravarem juntos, a escala era montada de acordo com a disponibilidade de cada um e com quem cada artista entrava em cena. Na dublagem de um longa-metragem, um protagonista pode ter falas em boa parte dos anéis, mas um personagem coadjuvante terá falas em um número menor de anéis e em uma sequência menos contínua. A lógica da escala, durante esta época, era colocar na ordem de gravação os anéis que determinado dublador faria para, assim, concluir sua participação e liberá-lo em seguida. Mesma lógica seguida pelo cinema, por exemplo, para filmagens em uma mesma locação; se as cenas a serem filmadas na sala de jantar são as de número um, dois, três, quinze, dezesseis e quarenta, o ideal é reunir todas e filmá-las em sequência para finalizar o trabalho naquele ambiente.

Durante a dublagem de película, era estritamente necessário que não houvesse nenhum erro durante toda a gravação daquele anel, pois não era possível aproveitar apenas uma parte e regravar somente a partir do erro. Se algum ator errasse a fala ou entrasse atrasado, ou seja, a voz ficasse dessincronizada da imagem, era necessário refazer todo o anel desde o começo. O processo exigia atenção do diretor de dublagem em todos os atores em cena e estes, por sua vez, necessitavam de harmonia e paciência para com os colegas com quem contracenavam.

O áudio da dublagem era registrado por um gravador de rolo Ampex com fitas de um quarto de polegada e, quando a gravação era finalizada, os anéis eram desfeitos e colados novamente na sequência original do filme. A fita com o áudio da dublagem era passada para uma fita de 16 milímetros e, depois, em companhia da película do filme, era manualmente sincronizado áudio e vídeo em uma moviola. Vale destacar que, na dublagem, normalmente as vozes vêm em uma pista de áudio e toda a trilha sonora (chamada no meio de M&E, de “Música & Efeitos” ou *“Music & Effects”*), em outra, separadamente. Durante estas primeiras décadas de dublagem era comum não haver a faixa de M&E, sendo o estúdio de dublagem também responsável por realizar o *foley* do filme (MACHADO, 2013, p. 29).

Na década de 1980, começou a primeira transição tecnológica no processo de feitura da dublagem: os gravadores Ampex foram gradualmente substituídos pelo U-matic, um modelo de videocassete. Este formato facilitou em especial o processo de preparação do filme, uma vez que não era mais necessário cortar fisicamente a fita. A produção continuava sendo marcada e dividida entre anéis, costume que se manteve por uma questão de organização da gravação e de remuneração dos dubladores, visto que o anel é a unidade de medida da remuneração do ator em dublagem.

Utilizando a fita de vídeo analógica, era possível ter boa parte do filme em mãos, pois as fitas comportavam cerca de meia hora de material, e avançar ou retroceder para os dubladores o anel que dublariam, bem como voltar o trecho para que ensaiassem e dublassem. Os estúdios de dublagem utilizavam duas cópias de cada fita para criar duas pistas de som e, assim, poder dividir a quantidade de dubladores em cena. Não era necessário que todos os dubladores com personagens naquele anel em questão estivessem em cena juntos; poderia comparecer parte deles e, em um outro momento, dublar novamente aquele anel com os dubladores que faltaram. A divisão era limitada a dividir em dois o elenco de cada anel, então, a dublagem continuava feita em conjunto, podendo ocorrer com menos pessoas por vez.

Outro facilitador trazido com o advento do U-matic e com a possibilidade de ter menos atores por vez foi aproveitar parte do anel e regravar só a partir do erro. Se os atores em cena começassem a dublar o trecho e alguém errasse na metade ou no fim, o técnico de som poderia aproveitar a parte certa e voltar o anel apenas até o erro para que reprisassem dali em diante, sem a necessidade de regravar todo o trecho desde o começo como era obrigatório durante o trabalho feito em película nas décadas anteriores. Com menos dubladores juntos e, consequentemente, menos diálogos contínuos na gravação de um mesmo anel, era mais fácil para o técnico encontrar uma pausa onde pudesse demarcar o ponto de retorno para refazer apenas a parte com erro naquele trecho.

Até hoje o dublador tem o conforto de só refazer um anel do ponto que errou, mas outra novidade surgida com o U-matic foram os fones de ouvido para que seja possível ouvir o som original enquanto se dubla. Quando o sistema ainda era das películas de 16 milímetros, os dubladores ouviam o filme através de um alto-falante posicionado abaixo da tela durante o ensaio. Na hora de gravar, eles se guiavam apenas pela imagem, pois o som era desligado – caso contrário, interferiria na captação do áudio. Com o surgimento dos fones de ouvido, cada dublador pode posicionar seu fone e escutar o som original até mesmo no momento da gravação, orientando-se melhor e tendo maior possibilidade de ser fiel à obra original (MACHADO, 2013, p. 69-71).

No começo dos anos 1990, a segunda transformação tecnológica se deu através do Digital Audio (D.A.). Embora este novo sistema ainda dependesse do U-matic para reproduzir a imagem, uma vez que se tratava de um aparelho voltado apenas para o som, o Digital Audio trouxe a possibilidade de oito pistas de áudio. Desenvolvido originalmente para ser utilizado no mercado fonográfico, o D.A. não possuía todas as faixas livres na dublagem, visto que duas já eram ocupadas; uma com o áudio original e outra com a M&E. Portanto, restavam seis pistas utilizáveis, o que trazia novas possibilidades para a feitura da dublagem, podendo esmiuçar as escalas, embora a dublagem em conjunto ainda fosse a prática comum (MACHADO, 2013, p. 125-126).

Se, até então, pouco a pouco, uma nova tecnologia chegava e adaptava a anterior, adicionando possibilidades, mas mantendo a essência da dublagem, o ProTools surgiu para transformar o mercado e a maneira com que se fazia dublagem. No final dos anos 1990, esta nova tecnologia surgiu e tornou o processo totalmente digital. Por ser um *software*, o ProTools não depende mais da audição do técnico para editar o áudio, o profissional agora pode se guiar pelo desenho das ondas sonoras na tela do programa. Outra vantagem é congregar imagem e som em um único sistema, dispensando combinações, como ocorria com o Digital Audio e U-matic juntos.

O ProTools também permite arrastar e aumentar ou diminuir a velocidade da fala do dublador para a sincronia ficar perfeita, caso ele tenha tido uma boa performance, mas começado depois ou terminado antes da hora, por exemplo. Dentre todas as capacidades que o programa oferece, a maior dela é o número praticamente infinito de faixas de áudio, o que trouxe uma mudança definitiva para a dublagem: agora, cada dublador grava sua parte separadamente, sem dividir o microfone com os colegas que fazem a mesma cena, colocando fim em um costume de aproximadamente 40 anos na profissão (MACHADO, 2013, p. 166-167).

Para os dubladores, que agora gravam seus anéis em ordem cronológica, permitiu maior flexibilidade na agenda e maior conforto para fazer o trabalho em seu ritmo, embora tenha acabado com a troca e o contato entre os colegas no momento da atuação. Para os diretores de dublagem, a atenção agora é voltada para um dublador por vez, mas é necessário receber vários dubladores individualmente até que um anel fique pronto caso este possua vários personagens em cena. Outra mudança consolidada pela chegada do ProTools foi colocar o diretor de dublagem juntamente do técnico de som numa sala e o dublador em outra. Até então, era comum o diretor de dublagem ficar no mesmo espaço que os dubladores, mas a

técnica – que, dependendo da época, envolvia até os projecionistas – trabalhava em outro ambiente.

Em entrevista com o dublador carioca Marco Antonio Costa, conhecido por dar voz a atores como George Clooney e Johnny Depp, obtivemos um relato acerca deste aspecto na última transformação tecnológica da dublagem.

> Naquela época [quando se dublava em conjunto], a parte artística podia ser mais bem analisada porque você tinha um conjunto, mas o diretor também tinha que ter mais sensibilidade. (…) A grande vantagem de se dublar separadamente é a comodidade. É muito cômodo, só tem você para errar até acertar, você faz cena por cena. Numa cena de "Plantão médico", por exemplo, às vezes, havia sete, oito, nove pessoas em volta do microfone, então, são nove pessoas que podem errar na cena, entendeu? Às vezes, eu tinha só uma falinha, "por aqui, por aqui", ou então "pega uma veia dele", aí, já tinha dado a minha e continuava com as outras pessoas falando; um errou, volta, faz tudo de novo – porque, às vezes, não tem pausa, é um falando por cima do outro. Isso dava um certo trabalho, a gente tinha que ter bom senso, as pessoas que tinham a voz mais fraca tinham que ficar mais próximas ao microfone, o microfone tinha que ser um microfone de excelente qualidade para captar naquele ângulo onde as pessoas estavam em volta da bancada. (COSTA, 2016)

Atualmente, os únicos dubladores que trabalham juntos diante de um mesmo microfone são aqueles escalados para fazerem o vozerio dos filmes. O vozerio é constituído pelas vozes que aparecem como pano de fundo das cenas com aglomerados de pessoas, podendo ser burburinho, torcida, plateia, gritos ou demais reações em conjunto. O vozeiro é dublado por um grupo de quatro ou cinco dubladores que ficam reunidos diante do microfone e se encarregam de fazer todos os anéis daquela produção de contenham este tipo de reação.

Tanto o termo anel – utilizado em São Paulo –, quanto o termo *loop* – utilizado no Rio de Janeiro – fazem sentido se pensarmos na estrutura que originou estes dois nomes: um trecho de película colado em formato de anel que era projetado em *loop* para os dubladores. Aqui, neste trabalho, optamos por priorizar o uso de um único termo – anel – na intenção de simplificar o desenrolar do texto. A escolha baseia-se apenas por anel ser uma palavra da língua portuguesa.

2.2 TRADUÇÃO E DIREÇÃO DE DUBLAGEM

Hoje, o *script* traduzido ainda possui a numeração dos anéis, que ainda são contabilizados como trechos de até 20 segundos cada, e a gravação da dublagem se guia pela numeração dos anéis, bem como a minutagem em que cada um deles começa e termina. A mais importante finalidade do anel na dublagem atual é a remuneração do dublador. É através

do número de anéis dublados em cada produção que um ator saberá qual será sua remuneração naquela obra.

A categoria dos dubladores é abarcada pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED). O acordo de trabalho dos dubladores possui diversas regras que serão destrinchadas adiante, mas uma das mais importantes refere-se à contabilização da hora de trabalho. Embora existam algumas diferenças entre a convenção coletiva emitida pelo SATED do Rio de Janeiro e aquela deliberada pelo SATED de São Paulo, as principais regras convergem.

Uma das normas que constitui a base da remuneração da categoria determina que a hora de trabalho do dublador equivale a 20 anéis, ou seja, a cada 20 anéis dublados, o ator em dublagem ganha uma hora de remuneração. Esta primeira hora de trabalho é indivisível, então, o dublador jamais receberá menos que 20 anéis se comparecer a uma dublagem, mesmo que seu personagem apareça apenas em um, dois ou 13 anéis. A partir da segunda hora, ou seja, a partir do 21º anel, as horas passam a ser divisíveis pela metade, não mais que isso. Então, depois da primeira hora indivisível, os dubladores passam a receber por meia hora trabalhada, isto é, de 10 em 10 anéis.

Para esclarecermos e exemplificarmos: se um dublador é escalado para um personagem com nove anéis, ele receberá uma hora (20 anéis), pois a primeira hora é indivisível. Se uma dubladora for dublar uma personagem com 26 anéis, ela receberá 30 anéis, ou seja, uma hora e meia de trabalho. Mesmo caso de um dublador que possui um papel com 71 anéis; ele receberá 80 anéis, ou seja, quatro horas de trabalho.

Tabela 1 – Equivalência entre número de anéis e horas de trabalho.

Número de anéis/*loops*	**Equivalente em horas de trabalho**
1-20	1
21-30	1,5
31-40	2
41-50	2,5
51-60	3
61-70	3,5
71-80	4
81-90	4,5

91-100	5
101-110	5,5
111-120	6

Fonte: Elaborada com base no cálculo da divisibilidade da hora de trabalho.

O número de anéis que cada dublador escalado para uma produção possui determina sua hierarquia dentro daquele elenco de dublagem. A lógica do escalonamento é quase a mesma para os dois polos, tanto Rio de Janeiro, quanto São Paulo; os dois dubladores com maior número de anéis naquela produção são os protagonistas, o terceiro e o quarto dubladores com maior número de anéis são coadjuvantes e os demais são considerados elenco de apoio. Os protagonistas e os coadjuvantes possuem um valor hora maior que o do elenco de apoio, que recebe o cachê base da profissão, mesmo utilizado para remunerar o diretor de dublagem, por exemplo.

A diferença entre São Paulo e Rio de Janeiro na hierarquização do cachê é que, na capital paulista, qualquer produção – seja longa-metragem, seriado ou animação – possui esse diferencial de preço para os quatro personagens com mais anéis. Na capital fluminense, por outro lado, a hierarquização é aplicada apenas em longas-metragens de ficção; seriados, animações ou longas-metragens documentais trabalham com o valor-base do elenco de apoio, sem adicional para os dubladores com mais anéis.

O diretor de dublagem, por sua vez, é remunerado por minuto de produção ou pelo montante de anéis que ele dirigiu naquela produção, ou seja, somamos os anéis de todos os personagens da obra e vemos quantas horas de dublagem equivalem. Em um longa-metragem com duração entre 90 e 120 minutos, o total de anéis dirigidos fica entre 600 e 800, ou seja, entre 30 e 40 horas de trabalho que são pagas pelo valor da hora do elenco de apoio. Para mais detalhes, consulte Apêndice A.

Na prática, o diretor de dublagem não recebe pelos anéis dirigidos, mas sim pela hora trabalhada. Se um dublador fizer 50 anéis em uma hora, receberá duas horas e meia de trabalho, mas o diretor receberá apenas uma, visto que foi o tempo que ele levou para conduzir aquele ator. Este é um ponto da convenção coletiva que não é respeitado por grande parte da categoria, mas seu descumprimento já foi naturalizado e incorporado pelo mercado. Nesta prática, o diretor é uma ferramenta do estúdio de dublagem para aumentar seu lucro, visto que o valor cobrado ao distribuidor prevê a remuneração da direção por todos os anéis daquela produção.

No Congresso Nacional de Dublagem realizado em São Paulo, durante diversos painéis, foram discutidas pautas referentes aos problemas enfrentados pelo mercado de dublagem e aos direitos reivindicados pela classe. Após ser homenageada no palco por colegas, a dubladora, diretora de dublagem e tradutora Denise Simonetto, nome importante e tradicional no mercado paulistano, fez uma declaração acerca da desvalorização do diretor de dublagem.

> E, eu não sei como, mas a gente vai ter que abrir a cabeça e entender o que está acontecendo em um momento em que você tem direção via Skype, o dublador que dubla no celular porque está viajando. Como é que a gente organiza tudo isso? (...) O que acontece com esse profissional; o que aconteceu comigo [durante uma direção de dublagem]? Uma dubladora entrou, ficou 15 minutos no meu estúdio, ganhou três horas e eu tive que levar mais 45 minutos para ganhar minha primeira hora. Então, isso é uma distorção que a gente tem no nosso trabalho que eu acho que vocês também teriam que pensar – isso porque eu ganho a hora certinha. Então, para ganhar o que aquela pessoa que mal tinha dublado na vida entrou e ganhou, eu precisei de três horas do que ela ganhou em 15 minutos. Então, a gente exige tanto do diretor; ele tem que ter a gramática na ponta da língua, ele tem que ter um vocabulário maravilhoso e rápido para corrigir as coisas de tradução, mas na hora de fazer um acordo, ele é o que a gente menos pensa. Então, [as pessoas, quando negociam o acordo, dizem] “vamos pensar no protagonista”, “ah, o diretor fica lá junto com o apoio, com o vozerio”, então, só queria salientar para pensarem um pouco melhor no que é a função de um diretor. (SIMONETTO, 2016)

A mais recente convenção coletiva deliberada pelo SATED/SP e pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo (SIAESP), sindicato patronal que representa os estúdios de dublagem, está vigente desde 1º de outubro de 2017 e dura até 30 de setembro de 2019. Este documento, válido no território paulista, determina que a hora de trabalho para os dubladores dos dois protagonistas equivale a R$138,42, para os dois coadjuvantes, R$135,27, e para o elenco de apoio e direção de dublagem, R$125,83. Se o diretor for pago pelo minuto de produção, cada minuto da produção dirigida fica em R$36,91. Para acessar a convenção coletiva na íntegra, favor consultar Anexo A.

Já no Estado do Rio de Janeiro, convenção coletiva emitida pelo SATED/RJ e pelo Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual (SICAV), entidade patronal, determina que o valor da hora de dublagem para os dois protagonistas seja de R$145,39, para os dois coadjuvantes é de R$135,91 e para o elenco de apoio é de R$126,43. Lembrando que, na capital fluminense, apenas os longas-metragens de ficção fazem essa distinção de pagamento, todas as demais produções pagam o valor-base de R$126,43 para todos os atores escalados, independente do número de anéis que cada um possua[2]. Para mais detalhes, consulte Apêndice B.

---

[2] Valores cedidos pela colega Mariana Tolentino, que trabalhava como produtora no Beck Studios, casa de dublagem carioca.

A remuneração dos dubladores e diretores de dublagem é diferenciada quando o trabalho deles é realizado para exibição nas salas de cinema. Neste caso, o cachê é triplicado, independente da hierarquia do personagem. Para todas as mídias – cinema, televisão, *streaming* –, o cliente, ou seja, a empresa que encomendou e pagou pela dublagem – seja ela distribuidora ou emissora de TV – também paga um acréscimo ao dublador para a cessão de seus direitos autorais, onde o profissional assina um contrato cedendo o uso de seu trabalho por algumas dezenas de anos – hoje, o período varia entre 25 e 70 anos de reprodução autorizada, dependendo da companhia.

Esta cessão é ilegal de acordo com o artigo 13 da lei nº 6533/78[3]. Atualmente, o dublador recebe uma somatória que fica em torno de 10% a 30% da sua hora trabalhada naquela produção para a cessão dos direitos – o cliente tem autonomia para definir a porcentagem que oferecerá. Exemplificando: uma dubladora participou de um longa-metragem e sua personagem, nesta produção, apareceu em 83 anéis. Supondo que esta personagem seja uma coadjuvante, sua hora de trabalho será R$135,27, e o total de anéis resulta em quatro horas e meia de gravação, pois arredonda-se para 90 anéis. Seu cachê será de R$608,71. A partir deste valor, calcula-se a porcentagem dos direitos conexos. Se a distribuidora oferecer 20%, então teremos R$121,74 somados ao total de R$608,71, sendo o cachê final de R$730,45.

Tabela 2 – Cálculo de remuneração com direitos conexos.

Número de anéis	**Equivalente em horas**	**Escalonamento**	**Remuneração**	**Direitos conexos**	**Remuneração total**
83	4,5	Coadjuvante (R$135,57 para cada hora)	R$608,71	R$121,74 (20% de R$608,71)	R$730,45

Fonte: Elaborada através de cálculos baseados no valor hora de trabalho dos dubladores.

Os dubladores e diretores de dublagem, atualmente, são profissionais autônomos, recebendo apenas pelo que produzem. Até os anos 1990, era comum alguns estúdios de dublagem, como a Herbert Richers, no Rio de Janeiro, e a Álamo, em São Paulo, assinarem carteira de seus dubladores. Com o passar dos anos, porém, esta prática foi caindo em desuso

[3] BRASIL. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 3 de abr. 2019.

e, diante das facilidades para pessoas jurídicas, como o Microempreendedor Individual (MEI), as casas de dublagem optaram por reduzir seus gastos com encargos sociais e oferecer aos dubladores uma hora maior que, na teoria, compensasse a falta de garantias da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

Apesar de em São Paulo não existirem mais dubladores empregados pela CLT, na convenção coletiva emitida pelo SATED/SP ainda consta o valor da hora de trabalho para dublador e diretor de dublagem com carteira assinada. Os contratados recebem em média 30 reais a mais pela hora de trabalho que os empregados.

Tabela 3 – Comparativo entre profissional celetista e contratado.

Profissional	Tipo	Empregado (CLT)	Contratado
Ator	Apoio	R$95,04	R$125,83
	Coadjuvante	R$102,14	R$135,27
	Protagonista	R$104,54	E$138,42
Diretor	Por hora/20 anéis	R$95,04	R$125,83
	Por minuto de produção	R$29,28	R$36,91

Fonte: Convenção Coletiva de Dublagem 2017-2019, SATED/SP.

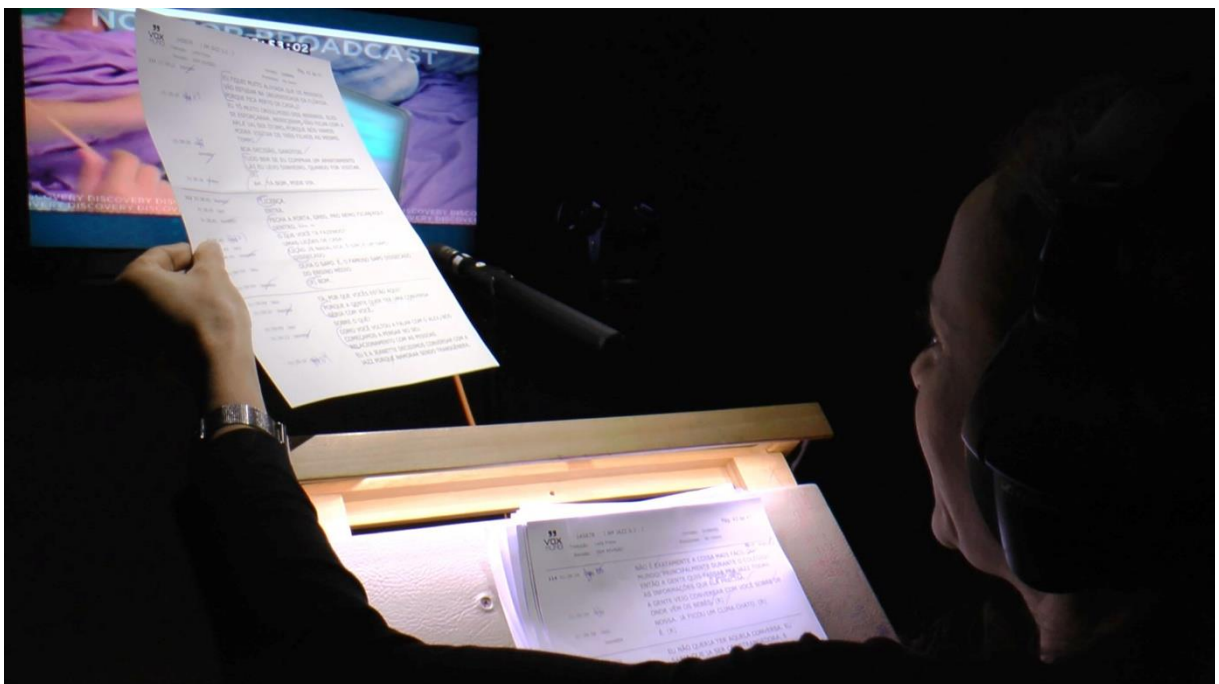
Além do pagamento com dubladores e diretores de dublagem, os estúdios também investem em tradutores, técnicos de som, mixadores, produtores e demais serviços, como recepção e limpeza. Há também gastos básicos como qualquer outro estabelecimento dispõe, como contas de luz, água, internet, aluguel, caso o espaço não seja próprio, e demais impostos. É comum que profissionais da equipe de som e da equipe de produção sejam contratados em regime CLT ou autônomos, mas negociando com o patrão certos itens, como férias remuneradas, por exemplo.

A infraestrutura entre os estúdios de dublagem atualmente é muito destoante. O advento do ProTools acabou com a exigência de equipamentos grandes e suportes complexos para gravação, como era na época da película, quando os estúdios de dublagem precisavam de projetores, salas espaçosas para uma boa acústica e máquinas enormes registrar a gravação. Com a tecnologia atual, tudo é feito pelo computador; o filme é recebido, reproduzido, gravado e mixado. O espaço dedicado para uma dublagem acontecer é muito menor; basta comportar, na técnica, o diretor com uma televisão e um microfone – para se comunicar com o dublador –, o técnico com um computador e uma mesa de som e, dentro da cabine de

gravação, um suporte para o texto, microfone, fone de ouvido e televisão para o dublador assistir à obra que verterá para sua língua.

Figura 1 – Foto da técnica com a diretora de dublagem Flora Paulita (esquerda) e a técnica de som Flávia Antunes no estúdio Vox Mundi.

Fonte: Filmagem de “O vozerio”.

Figura 2 – A dubladora Amazyles de Almeida na cabine de gravação do estúdio Vox Mundi.

Fonte: Filmagem de “O vozerio”.

Durante as filmagens de “O vozerio”, visitamos cinco estúdios de dublagem: Luminus, TV Group Digital, Vox Mundi e Dubbing & Mix em São Paulo, e Beck Studios no Rio de Janeiro. Entre estas experiências, pudemos ver casas grandiosas que claramente demandaram muito investimento financeiro e outras que dispuseram de orçamento bem menor. Enquanto em alguns estúdios vimos ambientes hermeticamente planejados, com estrutura para som limpo e acústica impecável, em outros éramos solicitados para não fazer barulho na técnica a fim do ruído não ser registrado pelo microfone do dublador, que estava gravando em sua cabine teoricamente isolada. Conversando com Maíra Góes, dubladora, diretora de dublagem e sócia do Beck Studios, ela comentou sobre a relação do avanço tecnológico com o aumento de números de estúdios de dublagem no Brasil.

> Eu acho que, com o avanço da tecnologia, ficou muito fácil montar um estúdio de dublagem. Você entra num banheiro, coloca caixa de ovo [espuma acústica], compra um notebook, instala um programa pirata, compra um microfone médio e faz dublagem. Então, facilitou a abertura de estúdios e como, pelo menos no Rio e São Paulo, todos são obrigados a trabalharem dentro da regulamentação que a categoria, através do Sindicato dos Artistas [SATED], determina e assina anualmente – bom, é o que se espera, que se siga a convenção coletiva. Então, o dublador recebe no banheiro que tem a caixa de ovo aquela remuneração e recebe a mesma remuneração acordada através dos sindicatos na empresa que gastou milhões dentro do seu estúdio com equipamentos. Então, se ele faz de um banheiro com caixa de ovo um estúdio, ele vai querer é deixar a qualidade baixa porque ele quer fazer volume, ele quer fazer rápido, então ele cobra o preço baixo porque ele pode, ele investiu pouco. Então, eu acho que o avanço da tecnologia foi o grande responsável pela queda da qualidade. (GÓES, 2017)

Pelo fato de o pagamento dos dubladores seguir o acordo firmado pelos sindicatos, os estúdios buscam seu lucro através dos gastos com a estrutura, direção de dublagem e da cobrança do valor da dublagem. A forma padrão de estipular o preço da dublagem é através da cobrança por minuto da obra, valor esse que possui um piso definido pelos sindicatos patronais. O valor do minuto de dublagem em 2019 nos estúdios das capitais paulista e fluminense variava de R$150 a R$190.

Sendo assim, a dublagem de um longa-metragem com duração de 90 minutos ficaria em torno de R$15 mil para o cliente que contratasse a casa[4], garantindo o processo do início ao fim, ou seja, da tradução à mixagem. Caso o cliente necessite da versão brasileira de alguma música em seu filme, por exemplo, um orçamento é feito à parte e seu custo depende do número de cantores envolvidos, se será necessário confeccionar instrumental e se há coro nesta canção (TOLENTINO, 2018, p. 23-24). Lembrando que, no caso de uma dublagem para cinema, o valor é triplicado.

[4] Entramos em contato com alguns estúdios de dublagem e, para chegar à média apresentada, nos baseamos nos valores do minuto de dublagem fornecidos pelas casas cariocas Alcateia Audiovisual e Rio Sound, e pelos estúdios paulistanos Dublavídeo e Unidub.

Para que seja possível entender onde tudo se encaixa, vamos realizar um panorama do processo de dublagem do começo ao fim. O procedimento não se distingue muito entre um estúdio e outro, havendo diferenças pontuais que não interferem na estrutura do produto final, normalmente variando sua qualidade. Em 2019, existiam cerca de 50 empresas produzindo dublagem no eixo Rio-São Paulo, sendo a divisão de número de estúdios equilibrada entre a capital fluminense e a capital paulista.

O primeiro passo para a produção de dublagem acontece no contato entre o cliente e o estúdio de dublagem. "Cliente" é o termo utilizado no meio que configura a empresa que detém os direitos da obra em questão e encomendará e pagará pela dublagem. Esta empresa pode ser uma distribuidora ou uma emissora a quem interessa a versão brasileira para vender seu produto a terceiros ou exibi-lo neste formato. O cliente solicita ao estúdio de dublagem um orçamento total do processo de dublagem e, se aprovado, os trabalhos têm início.

Na dublagem brasileira, sempre foi comum o trabalho com prazos apertados e muitas vezes o diferencial para o cliente não é a qualidade, mas sim a velocidade em que o resultado será entregue. Embora os dubladores e diretores de dublagem se queixem constantemente da falta de tempo para se dedicar à produção, este regime de trabalho não é novidade no meio. Em entrevista com o dublador Marcio Seixas, conhecido por ser a voz clássica do super-herói Batman, nos foi relatado o seguinte acerca do ritmo de gravações.

> [A pressão para entregar a dublagem rapidamente] Recai sobre o Herbert [Richers, antigo empresário], que fala [para a equipe de dublagem] "olha, o Silvio [Santos, dono do SBT] quer esse filme para amanhã, vamos embora, vamos embora" e aí ninguém tem coragem de dizer assim "eu não vou correr, eu quero fazer meu trabalho como eu gosto, com capricho, eu quero revisar cada cena que eu fizer". Não há tempo para isso, nunca houve. Nas produções para cinema há esse cuidado, [o diretor diz] "deixa eu ouvir, vamos refazer? Acho que a palavra não ficou bem falada", há esse cuidado. (SEIXAS, 2017)

A despeito da pressa, o prazo ideal para realizar todo o processo de dublagem de um longa-metragem de 90 minutos é de aproximadamente um mês (TOLENTINO, 2018, p. 24). O processo tem início, de fato, quando o cliente envia para o estúdio de dublagem uma cópia em vídeo do filme e o *script* em idioma original. É comum a imagem possuir marcas d'água para prejudicar casos de vazamento de material. Em produções para cinema, que muitas vezes ainda são inéditas a nível mundial, o estúdio de dublagem pode receber uma versão do filme sem finalização de efeitos visuais, em preto e branco ou até mesmo com a tela toda escura, revelando parte da imagem apenas quando há alguma fala a ser dublada.

O tradutor é o responsável por criar o *script* na língua alvo – no nosso caso, o português (CEZAR; IMMEDIATO, 2018, p. 6). Este profissional utiliza o vídeo da obra como referência para seu trabalho, tendo auxílio do *script* original para acompanhar as falas e

personagens. O guia deve ser o produto audiovisual e não o literário, pois pode haver diferença entre os dois materiais e a dublagem se baseará no que consta no vídeo, que é o produto final (TOLENTINO, 2018, p. 25). Há casos em que o cliente não envia *script*, então a tradução deve ser feita utilizando como base apenas o filme – o tradutor, nesta circunstância, cobra o dobro do valor (MACHADO, D., 2013).

Em produções cujo idioma original é alguma língua "exótica", isto é, que não seja inglês, espanhol, francês ou italiano, é corriqueiro que o *script* venha em inglês, com uma tradução muitas vezes mais condensada, pois é baseada em uma legendagem realizada para aquela obra. Diferentemente da dublagem, que possui a sincronia labial como limite para a duração de cada fala, a legendagem é limitada por 32 caracteres divididos em duas linhas (CEZAR; IMMEDIATO, 2018, p. 3).

Apesar de ainda tratar-se de uma função desprestigiada, a tradução já enfrentou períodos muito mais laboriosos na dublagem. Nos primeiros anos do mercado de dublagem no Brasil, o tradutor recebia o roteiro com as falas no original e assistia, numa sala do próprio estúdio de dublagem, ao filme que traduziria. Depois, fazia seu trabalho de tradução em casa, assimilando o texto original com a memória da produção que havia visto por uma vez. Ainda nessa época da dublagem em película, o estúdio iniciou a gravação do som do filme em uma fita cassete para ser entregue ao tradutor, a fim de auxiliar seu trabalho. A imagem, porém, era algo que este profissional ainda não obtinha acesso pelas limitações técnicas da época (MACHADO, 2013, p. 24).

Não há uma formatação oficial nos *scripts* para dublagem, mas todos seguem uma configuração similar, pois a estrutura é bem específica. É comum as casas enviarem ao tradutor contratado um modelo das traduções utilizadas em suas produções, para que o profissional siga este molde ao realizar seu trabalho. Embora inusual, alguns clientes, como a Discovery, possuem seu próprio formato de *script* traduzido, que é seguido por todos os estúdios e tradutores que atuam em dublagens de produções da distribuidora (CEZAR; IMMEDIATO, 2018, p. 8).

A convenção coletiva da dublagem determina algumas normas técnicas para as laudas da tradução: folha tamanho A4, espaçamento 1,5 entre linhas do mesmo personagem, fonte Arial com tamanho 12 no mínimo, entre outros detalhes como margem e cópia. Tudo é feito em caixa alta, a fim de tornar a visualização do texto mais clara para o dublador. Independente das informações contidas no cabeçalho e de demais detalhes, a estrutura de um *script* traduzido é composta por quatro colunas: na primeira, há o número do anel, na segunda,

há o nome do personagem, na terceira, há a minutagem da fala e, na quarta, há a tradução da fala deste personagem.

O número do anel auxilia o dublador e o diretor de dublagem a se guiarem, pois o dublador precisa encontrar os anéis em que seu personagem tem falas. A minutagem no texto é essencial, pois, na tela onde é exibida a produção para o dublador, também há um *timecode* fixo na parte superior do vídeo. Desta maneira, o diretor de dublagem pode dizer, além do anel, a minutagem exata de início e de fim do trecho que será dublado.

Como atualmente o filme não é mais fisicamente cortado, como era até a década de 1980, o dublador pode fazer mais de um anel por vez. Então, o diretor tem a possibilidade de conduzir o ator a dublar da minutagem X até a minutagem Y, que englobará alguns anéis consecutivos, caso o personagem possua falas curtas ou mais espaçadas neste trecho. Tudo depende, afinal de contas, da dificuldade da cena. Abaixo, temos a imagem de um *script* traduzido do longa-metragem “Relacionamento à francesa” (Bourboulon, 2015), cujo cliente da dublagem foi a Globosat, através da Rede Telecine, e do *reality show* “Masterchef Júnior” (2015), cujo cliente é a Discovery Networks através de seu canal TLC. É possível notar que há pouca diferença entre os dois materiais, preservando a mesma estrutura.

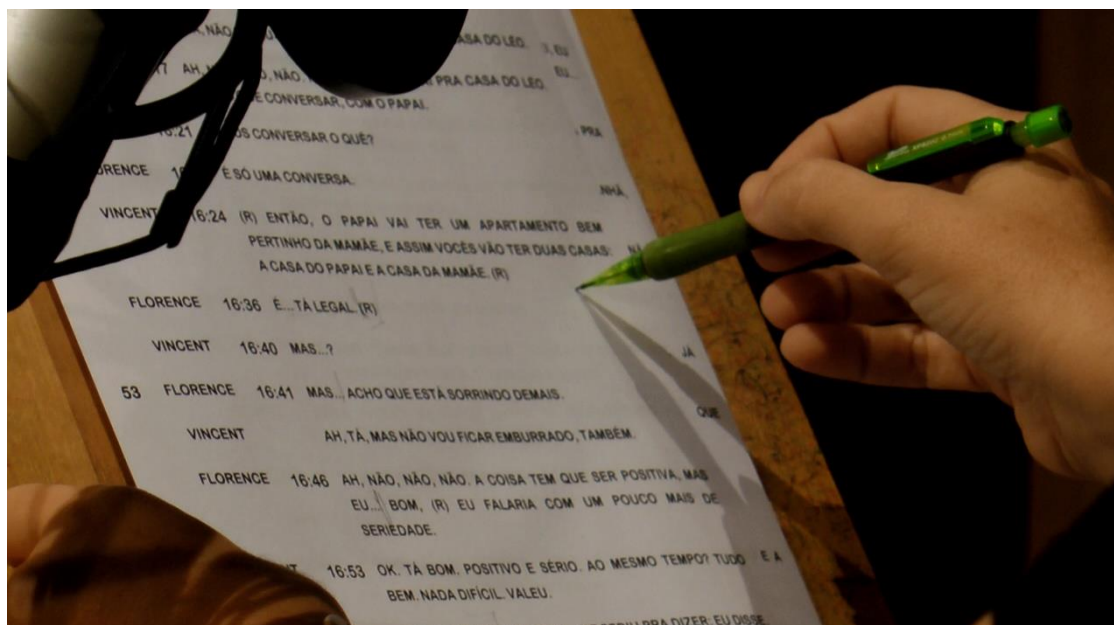
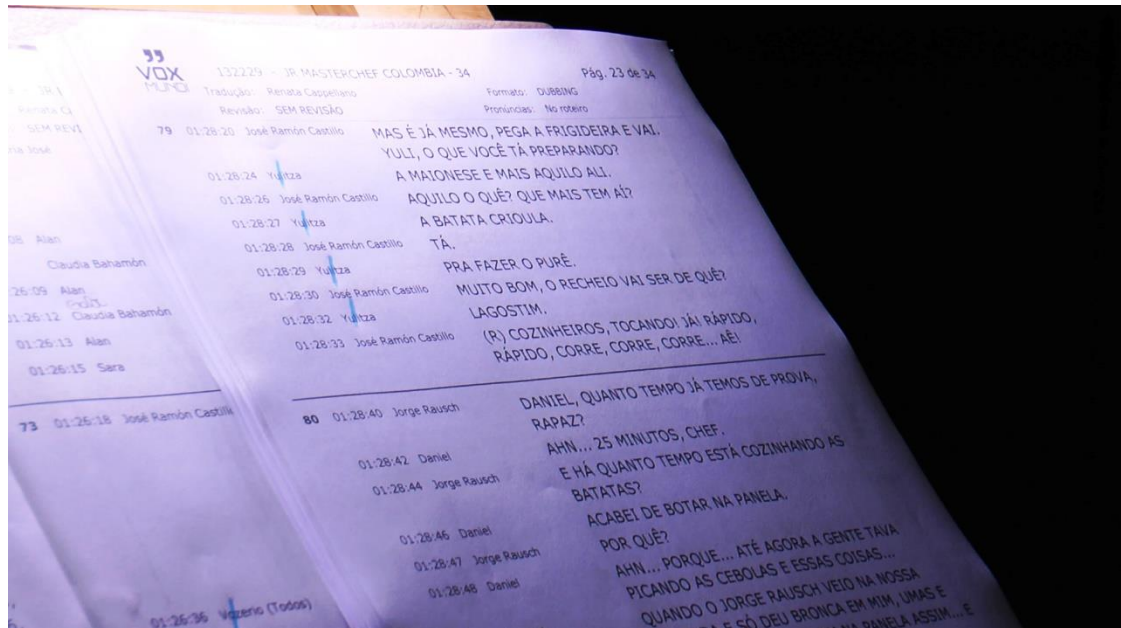
Figura 3 – *Script* traduzido do filme “Relacionamento à francesa”.

Fonte: Filmagem de “O vozerio”.

Figura 4 – *Script* traduzido do *reality show* seriado “Masterchef Júnior”.

Fonte: Filmagem de “O vozerio”.

Além do texto das falas, é comum ver marcações “(R)” no *script*, indicando reação. Quando há alguma reação de um personagem que não seja falada, isto é, quando ouvimos grito, risada, tosse, espirro, suspiro, bocejo e afins, o tradutor precisa marcar no roteiro com um (R). Assim, o dublador e o diretor saberão quando haverá a necessidade de dublar – ou não – esta ação. Em alguns casos, algumas reações podem vir juntamente da faixa de M&E, não sendo necessário ou possível dublá-las (MACHADO, 2013, p. 126). Em outros, o diretor de dublagem pode preferir não dublar uma reação por achar que o resultado não ficará natural ou para ganhar tempo no processo, deixando-a no original.

Mais um aspecto comum no roteiro de dublagem é relacionado às pronúncias, visto que há muitos nomes e alguns termos na língua original da obra. O tradutor pode fazer um glossário com as pronúncias que julgar necessárias ou, então, inseri-las no próprio *script*, colocando-as entre parênteses juntamente do nome que exigir essa especificação. É imprescindível que o diretor de dublagem e o dublador também se atentem às pronúncias ao escutar o áudio original. Caso contrário, podem surgir inconsistências como, por exemplo, um dublador pronunciar um nome de uma forma, e outro, de uma maneira distinta, especialmente porque dubla-se separadamente. A atenção do diretor de dublagem é sempre crucial.

Com o trabalho pronto, o tradutor envia o texto para o estúdio de dublagem, que começa a marcar os anéis da produção. Este processo é feito adicionando os números de cada anel, de forma crescente. Como já explicamos, os anéis são trechos de até 20 segundos do

filme. Então, o marcador – profissional que normalmente é designado para exclusivamente essa função – se guia pelo vídeo do produto e pelo *timecode*, que está ao lado de cada fala, como ilustramos nas imagens acima (TOLENTINO, 2018, p. 29).

Após a marcação, é possível sabermos quantos anéis o filme tem no total, quantos personagens aparecem durante toda a projeção e quantos anéis cada personagem possui. Para que isso fique devidamente especificado, é feito o mapa – em São Paulo – ou espelho – no Rio de Janeiro – da dublagem, onde são listados todos os personagens do filme e seus respectivos anéis. Desta maneira, o estúdio e o diretor de dublagem tomam conhecimento de quais papéis possuem mais falas, determinando os protagonistas e coadjuvantes da produção. O próximo passo é a escalação das vozes para cada personagem.

A função do diretor de dublagem também experimentou mudanças com o passar do tempo. Nas primeiras décadas da dublagem no Brasil, o diretor era encarregado de uma série de incumbências que o colocavam como verdadeiro responsável pela dublagem do filme acontecer dentro do estúdio. Dentre as atribuições que competiam ao diretor, estava escolher o projecionista que colocaria os anéis para os dubladores assistirem, decidir qual técnico de som faria a gravação da dublagem, escalar todo o elenco, definir os horários da escala de cada um deles e, às vezes, selecionar inclusive o tradutor. Depois das gravações concluídas, o diretor assistia ao filme dublado e definia se era necessário fazer algum *retake* (MACHADO, 2013, p. 27).

Já nos anos 1980, os empresários criaram o cargo do coordenador de dublagem, função exercida por um dublador com experiência no meio, que tem o papel de comandar os diretores de dublagem de um estúdio, definindo as produções que cada um dirigirá e a escalação do elenco de cada obra, tomando decisões e organizando trabalhos que antes competiam ao diretor de dublagem. Os diretores costumam ter seu horário de trabalho fixo nos estúdios onde prestam esse serviço, então cabe à produção agendar os dubladores escalados e encaixar com o período em que aquela obra será dirigida. Ao conversarmos com o dublador paulistano Flavio Dias, que hoje dedica-se majoritariamente a dirigir dublagem em um único estúdio e pouco circula por outras casas, ouvimos um depoimento sobre o que ele considera a intenção por trás do surgimento do cargo de coordenador de dublagem.

> Passamos a ter coordenadores de dublagem. Para a casa não ter que dar poder aos diretores, ela cria a situação de um coordenador de dublagem, que passa a mandar nos diretores e atores, entendeu? Então, o meu poder foi tolhido como diretor, eu não mando mais nada, eu recebo a lista dos atores para dirigir hoje, ela vem para mim, de tal hora a tal hora está o Fulano. (...) Eu recebo a informação do ator que vem, o que ele vai fazer e em que tempo. Só. Eventualmente, quando ele [coordenador] está olhando, [pode vir a perguntar, por exemplo] "Flavio, quem que já fez o Sean Connery aqui em São Paulo?", [eu respondo] "o Luiz Carlos de

> Moraes já dublou, o Antonio Moreno já dublou", aí, de acordo com o peso é que eles vão chamar; quem pode [dublar], quem tem tempo [para vir dublar]. A coisa funciona assim. (DIAS, 2016)

Nem todo estúdio possui o mesmo *modus operandi*, logo, há casos em que o diretor dispõe de liberdade para escalar, mas é comum as casas terem um quadro de atores que a frequenta com mais regularidade, dando preferência para estes em seus trabalhos. Também é prática habitual os próprios diretores serem aproveitados no estúdio onde dirigem, para dublarem personagens ou serem contratados para tomar frente de produções em que façam algum personagem de destaque. Muitas vezes trata-se de uma questão de afinidade ou praticidade.

Durante a escalação é usual os coordenadores ou diretores pesquisarem se os atores ou personagens da produção já foram dublados anteriormente por alguém. Como citamos no início deste trabalho, é comum alguns atores hollywoodianos terem as vozes brasileiras muito reconhecidas, como é o caso de Eddie Murphy ou Adam Sandler, por exemplo, que são frequentemente dublados pelas mesmas pessoas[5]. Neste caso, o ator é conhecido como "boneco" do dublador, termo utilizado no meio da dublagem para definir um ator que normalmente é dublado por uma mesma voz. Eddie Murphy é boneco de Mário Jorge Andrade, assim como Sandra Bullock é boneco de Sheila Dorfman.

Para um longa-metragem de aproximadamente 90 minutos e com número regular de personagens, é comum que o elenco de dublagem conte com cerca de 20 dubladores, incluindo protagonistas, coadjuvantes, elenco de apoio e vozerio. Ocorre de o número de personagens ser maior que o número de dubladores escalados, pois faz-se uso de dobras, ou seja, dubladores que fazem mais de um personagem por filme, desde que o total não ultrapasse três personagens e 20 anéis. Desta maneira, poupa-se tempo e dinheiro. As regras acerca de dobras constam na convenção coletiva da categoria.

No processo de gravação da dublagem, os agentes são posicionados: o dublador fica sozinho dentro de uma cabine isolada acusticamente, com o texto traduzido apoiado em uma bancada, munido de uma caneta para fazer anotações no *script*, microfone e fone de ouvido – onde ele escuta o áudio original e o diretor – posicionados logo acima da bancada e a televisão, onde o produto será exibido, atrás da bancada. Através do visor acústico – também

---

[5] Eddie Murphy, em aproximadamente 30 de seus filmes que foram dublados no Brasil, recebeu a voz de Mário Jorge Andrade, entre eles "O professor aloprado" (Shadyac, 1996), "Dreamgirls: Em busca de um sonho" (Condon, 2006) e a franquia animada "Shrek" (2001-2010) com o personagem Burro. Dublador e diretor de dublagem firmado no Rio de Janeiro, Andrade atualmente também é proprietário do MGE Studios, localizado na Barra da Tijuca. Adam Sandler, por sua vez, recebeu a voz de Alexandre Moreno em mais de 30 produções com o ator, incluindo "Como se fosse a primeira vez" (Segal, 2004), "Um faz de conta que acontece" (Shankman, 2008) e a franquia animada "Hotel Transilvânia" (2012-) com o personagem Drácula.

chamado de aquário –, é possível que o dublador veja o diretor de dublagem, que fica na sala da técnica juntamente do técnico de som. O diretor, com o texto também em mãos e uma televisão à sua frente, acompanha o produto original e escuta o trabalho do dublador através de uma caixa de som. Com a ajuda de um microfone, que possui saída de som no fone de ouvido do dublador, o diretor diz qual anel e minutagem serão dublados na sequência, bem como dá auxílio e faz correções durante todo o processo.

O diálogo do diretor com o técnico de som é constante, pois é necessário que também seja informado sobre qual trecho será dublado para que o técnico possa reproduzi-lo, bem como pedir para adiantar alguns quadros, atrasar, esticar ou apertar a fala no ProTools. Também é função do técnico informar se houve alguma imperfeição na captação do áudio, como ruído – esbarro na bancada, batida com a caneta – ou estouro – grito que precisa ser regravado com ganho de som menor.

Diante do anel que dublará, o dublador escuta em seu fone de ouvido o som original o tempo todo. Normalmente, o trecho é exibido duas vezes para que o ator leia o texto, assimile a cena e ensaie sua fala. O som original é transmitido junto do ensaio do dublador para a sala da técnica, através de caixas de som. Na terceira vez, o dublador grava a fala e o diretor não escuta mais o som original através do sistema sonoro, apenas a voz do colega é transmitida para a técnica, a fim de que o resultado do trabalho seja avaliado. Se o diretor julgar que o resultado está bom, passa-se para o próximo anel. Caso contrário, o dublador refaz o trecho até ficar satisfatório.

Se dividirmos 20 anéis por 60 minutos, o dublador tem três minutos para ensaiar e dublar cada anel. No geral, faz-se mais de 20 anéis em uma hora de dublagem. Por se tratar de um trabalho de atuação em que há pouco tempo para preparo, o dublador deve ser um bom ator. Para isso, o acordo de trabalho só permite ingressar no mercado aqueles profissionais que forem atores formados e obtiverem o registro junto à Delegacia Regional do Trabalho. Os trabalhadores do meio também recomendam cursos de dublagem para compreender melhor o processo e as particularidades da prática.

Pelo fato de o dublador descobrir o que vai dublar apenas no momento em que chega ao estúdio, a figura do diretor torna-se ainda mais importante no sentido de explicar e esmiuçar a narrativa da produção para o ator. Com o processo cada vez mais acelerado, tanto por parte do distribuidor, quanto por parte do empresário, existem casos de diretores que não assistem previamente à obra que conduzirão. Em visita ao Beck Studios, no Rio de Janeiro, tivemos a oportunidade de conversar com Marcelo Garcia, sócio do estúdio e também dublador e diretor de dublagem. Ele comentou conosco acerca do valor de uma boa direção.

> A aceleração do mercado de distribuição de filmes também colabora para a diminuição da qualidade, fazendo com que a dublagem tenha que ser feita cada vez mais rápido. Então, quanto mais rápido você faz, menos você pode se dedicar a fazer aquilo. Ao ponto de termos, hoje em dia, algumas empresas que dublam o filme sem que o diretor tenha assistido àquele filme previamente. Eu acho que aí você descaracteriza totalmente o papel do diretor. O diretor é para dar um direcionamento. Para ele dar um direcionamento, ele precisa ter conhecimento daquilo. Mas você entra no estúdio e o diretor vai descobrir o filme junto com você, entendeu? Aí, já vai tudo por água abaixo em relação ao trabalho, cada um vai se virando do jeito que pode, tentando entender o máximo para fazer o melhor. (GARCIA, 2017)

Depois de as gravações serem concluídas com todos os atores, o trabalho pode ser mixado e diretamente enviado para o cliente ou, como é feito em alguns estúdios, pode haver o envio para o processo de revisão da dublagem. A equipe do controle de qualidade assiste ao produto, com o *script* traduzido em mãos, e confere se há algum erro; palavras trocadas, pronúncias incorretas, anel sem dublagem, problemas no som.

Na detecção de problemas, estes serão indicados e enviados para que os *retakes* sejam gravados com os dubladores dos trechos onde há necessidade de conserto. Para haver economia de tempo e dinheiro, o estúdio de dublagem tenta encaixar a gravação dos *retakes* em escalas que os dubladores já tenham previamente agendadas na casa. Assim, os anéis da regravação serão incorporados ao montante de anéis da escala que o dublador está fazendo em outra produção. Este método é permitido pela convenção coletiva da categoria, desde que a adição dos consertos não ultrapasse o horário determinado previamente na escalação. Caso ultrapasse, o dublador deverá ser remunerado pelo excedente.

Depois que os *retakes* são gravados, a produção vai para o processo de mixagem. O trabalho pode ser realizado no próprio estúdio de dublagem ou ficar a cargo do cliente. É habitual entre algumas distribuidoras, em especial quando se refere a dublagens para cinema, que a mixagem seja feita no exterior. O motivo pode ser por redução de custos ou para padronização de qualidade e de efeitos sonoros nas dublagens internacionais feitas pelo mundo.

Quando o distribuidor recebe a dublagem finalizada, ele poderá fazer uso dela de acordo com o que os direitos que ele possui sobre aquela obra permitirem. Boa parte do mercado de dublagem é abastecido pelas *majors*, ou seja, pelas cinco maiores distribuidoras multinacionais: Walt Disney Pictures (agora anexando a 20th Century Fox[6]), Warner Bros.

[6] Anunciada em 14 de dezembro de 2017 e finalizada em 20 de março de 2019, a aquisição da 21st Century Fox pela Walt Disney Company foi negociada pelo valor de US$71,3 bilhões. O acordo inclui a 20th Century Fox, a Fox Searchlight Pictures, a Fox 2000, os estúdios de TV e os canais pagos de todo o mundo. Essa fusão aumenta o poder da Disney como conglomerado, multiplicando sua – já considerável – influência sobre o mercado do entretenimento mundial. Disponível em <https://www.thewaltdisneycompany.com/walt-disney-company-

Pictures, Columbia Pictures, Universal Studios e Paramount Pictures. Estas empresas possuem direitos totais com seus produtos, normalmente lançando um mesmo filme nos cinemas, em cópias físicas, aluguel e compra *online*, veiculação em TV paga e aberta, além de serviços de vídeo sob demanda. Como a dona da dublagem também é detentora do filme em tantas mídias, é comum uma mesma localização ser utilizada em todos estes meios – excetuando casos de produções que necessitaram de redublagem por algum motivo.

2.3 LIMITAÇÕES E LIBERDADES ARTÍSTICAS

Não há lei para dublagem obrigatória no Brasil e não há cumprimento da lei que obriga o pagamento de direitos autorais aos dubladores brasileiros. Ao mesmo tempo, a presença da versão brasileira em todas as mídias é expressiva e os dubladores, mesmo abrindo mão de seus direitos, são cada dia mais escutados. Se estes artistas eram perfeitos anônimos há algumas décadas, a expansão da dublagem junto ao crescimento do uso da internet no país deu rosto às "vozes da TV". Hoje, existem dubladores que se lançam também como *youtubers*[7] e atingem muito mais público, mas a projeção destes artistas começou através de eventos de cultura *pop* e *nerd*, onde eles eram – e ainda são – convidados para falar sobre seus trabalhos mais conhecidos e interagir com a plateia[8]. Nelson Machado comentou sobre isso em sua entrevista, ao dizer que "nós [dubladores] temos fãs, têm eventos com milhares de pessoas que pagam ingresso só para nos ver, fazer pergunta para a gente".

Existindo maior quantidade de dublagem em circulação e maior reconhecimento de seus artistas, mais comentários irão surgir acerca destes trabalhos, seja de forma negativa ou positiva. Mesmo antes desta expansão, já era comum críticas surgirem nos jornais, mas sem citar nomes ou aprofundar no incômodo que motivou a nota. Uma reclamação costumeira é referente aos sotaques, visto que a dublagem se concentra no eixo Rio-São Paulo, capitais com acentos bem específicos na fala e relativamente distintos entre si, o que pode causar estranheza em alguns espectadores. É o caso, por exemplo, de uma leitora gaúcha da Folha de

---

acquire-twenty-first-century-fox-inc-spinoff-certain-businesses-52-4-billion-stock-2/>. Acesso em: 5 de abr. 2019.

[7] O dublador Wendel Bezerra, voz do Bob Esponja, possui um canal homônimo no YouTube com 1,8 milhão de inscritos. Bianca Alencar, que também é cantora, ostenta 1,6 milhão de seguidores na página com seu nome. Charles Emmanuel, dublador do Rony Weasley da franquia "Harry Potter", apresenta o canal "Dubladiando", com quase 900 mil inscritos. Manolo Rey, Philippe Maia e outros artistas cariocas conduzem entrevistas com colegas no "Quem Dubla", com 260 mil inscritos. Entre outros canais, vale destacar o "Versão Dublada", comandado pelo fã Ygor Guidoux, que possui mais de 240 mil inscritos e o "Papo com o Machado", do veterano Nelson Machado, com mais de 27 mil inscritos. Números levantados em setembro de 2020.

[8] DUBLADORES. Anime Friends. Disponível em <https://animefriends.com.br/sao-paulo/dubladores/>. Acesso em: 15 de jul. 2019.

São Paulo que escreveu reclamando do "carioquês" da dublagem de "Harry Potter e a pedra filosofal" (Columbus, 2001) nos cinemas, feita pelo estúdio Delart. A carta diz que "a empresa dubladora deveria respeitar os ouvidos da maioria dos frequentadores das salas cinematográficas, que não chiam a cada sílaba"[9].

A carta desta leitora foi respondida dias depois, por um carioca, que concordou com a reclamação, dizendo que os estúdios de dublagem não devem "privilegiar esse ou aquele sotaque", e aproveitou para se queixar do "paulistês" presente em filmes dublados na televisão. O leitor diz que o ideal seria se "as empresas de dublagem procurassem uma fala brasileira isenta de sotaques ou que fosse uma 'média' dos diversos sotaques"[10]. Alguns anos depois, o jornalista Sérgio Dávila fez uma crítica do filme "As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa" (Adamson, 2005) em que apontou que a dublagem foi feita "seguindo os cânones do padrão Jardim Botânico de sotaque", referindo-se a uma das localizações dos estúdios da Rede Globo, e que o espectador escutará os personagens "supostamente britânicos chiando mais que chaleira" (2005, E6).

A dublagem carioca é mais uma vez ironizada na Folha de São Paulo quando o crítico Inácio Araújo comenta sobre a dublagem de "Nove rainhas" (Bielinski, 2000), filme sobre dois vigaristas argentinos, que seria exibido na TNT. Araújo indaga "o que entra no lugar" do sotaque portenho dos atores, "um falar de malandro carioca?" (ARAUJO, I., 2005). O curioso é que o longa foi dublado pela Álamo, na capital paulista[11], o que deixa clara certa resistência do jornalista com o sotaque carioca e um julgamento precipitado que a dublagem, por ser exibida na TV, provavelmente seria feita nos estúdios da Herbert Richers, que dominaram o mercado durante décadas. A dubladora Mabel Cezar, que iniciou a carreira no Rio de Janeiro e hoje atua também em São Paulo, disse em um vídeo que "os dubladores são comunicadores e, como tal, comunicadores quando têm sotaque muito carregado não conseguem passar tanta credibilidade"[12]. Rayani Immediato, tradutora e dubladora que divide a condução do vídeo com Cezar, afirma que "dublador não pode ter sotaque, seja Rio, São Paulo, Minas, Campinas, seja lá onde for, nós temos que buscar sempre fazer fono (sic), nos especializar" e "buscar neutralidade", completa Mabel Cezar.

---

[9] HARRY Potter. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 dez. 2001. A3.
[10] CARIOQUÊS. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 dez. 2001. A3.
[11] BANCO de dados – Nove rainhas. Dublanet. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?28574-Nove-Rainhas-(Nueve-Reinas)>. Acesso em: 18 de jul. 2019.
[12] CEZAR, Mabel; IMMEDIATO, Rayani. Existe dublagem em outros estados? YouTube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E5lDUDMu7p8>. Acesso em: 18 de jul. 2019

Outro argumento da dubladora, também em um dos vídeos de seu canal no YouTube, se refere ao fato de o sotaque na dublagem poder roubar a atenção do espectador e tornar o trabalho mais inverossímil. Cezar diz que “o filme se passa nas ruas de Chicago e o dublador tem um sotaque fortíssimo do Rio, do Nordeste ou do Sul”, logo, o público não vai assimilar “aquele sotaque brasileiro, regional” em uma atriz estrangeira [13]. Neste ponto da retórica de Cezar, podemos fazer uma ponte com o que foi citado pelo crítico Pablo Villaça, anteriormente, ao citar a dublagem como algo que caminha na direção contrária da suspensão da descrença. Ou seja, o fato de um ator estrangeiro estar falando português com uma voz que não a dele, já seria suficiente para desestruturar a relação de verossimilhança entre o espectador e a produção que ele assiste.

De acordo com essa declaração, Mabel Cezar demonstra acreditar que a suspensão da descrença estaria mais ameaçada pelo sotaque regional presente em uma dublagem que pela anexação de uma voz falando português em um ator que originalmente verbaliza em outra língua. Para superar este problema, a solução seria “amenizar o sotaque” do dublador, seja ele de qual região for, e utilizar um português brasileiro neutro. Cezar ainda disse, no vídeo mencionado, que “apesar de o Brasil ser tão grande, existe um sotaque oficial do Brasil”, em que os erres são suaves e os esses são limpos, além de não trazer melodias na fala que são comuns na língua falada de cada região do país. A ideia seria atingir a neutralidade que supostamente esse “sotaque oficial” brasileiro traz em sua composição.

Algumas perguntas pertinentes, mas que não são o cerne deste trabalho: existe uma neutralidade absoluta ou ausência de sotaque na fala do brasileiro? Qual seria a pronúncia limpa e livre de qualquer maneirismo? Seria o padrão adotado pelos apresentadores de telejornais? Esta neutralidade parece natural para o pernambucano ou algum morador de fora do Centro-Sul do país? A questão é que pelo fato de a dublagem estar majoritariamente alocada no eixo Rio-São Paulo, onde o cinema e a radiodifusão mais se desenvolveram, a indústria absorveu certos costumes e os naturalizou como parte de seu fundamento. Os primeiros dubladores eram radioatores e a mídia de consolidação da dublagem foi a TV, portanto o desenvolvimento deste mercado se deu dentro das normas já estabelecidas.

Muniz Sodré é mais enfático ao afirmar que os meios de comunicação em massa, com destaque para a televisão, possuem certa “ação pedagógica” que busca unificar o repertório brasileiro através da imposição da cultura dominante. Os “bolsões industriais” do Centro-Sul são uma espécie de modelo a ser seguido e são utilizados como “reforço simbólico” para

---

[13] CEZAR, Mabel. Amenizando o sotaque na dublagem. YouTube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wbhMYaq3YYM>. Acesso em: 5 de dez. 2019.

pregar um estilo de vida nas regiões mais periféricas do país. Esta espécie de doutrinamento serve como maneira de levar até a população excluída uma "socialização compensatória" por sua condição frente à área mais desenvolvida do Brasil. No fim, a TV está interessada, através desta imposição, em aumentar seu raio de alcance e a margem de lucro através da publicidade (SODRÉ, 1984, p. 104-106).

A televisão, por ter se firmado como um veículo comercial desde sua instalação no país, buscava uma homogeneidade cultural para fins monetários. Já o discurso emitido por parlamentares e cineastas acerca da língua e da dublagem, possuíam teor ideológico de forte caráter nacionalista em muitos casos. Um exemplo é o projeto de lei nº 213, apresentado pelo deputado Léo Simões (MDB-GB) em 1971, em que a proposta de tornar a dublagem compulsória passava pela "integração nacional através do idioma"[14]. Apesar de fazer parte da "oposição consentida" pela ditadura militar, o discurso do congressista convergia com certos ideais do regime, entre eles a ideia de "integração nacional" que foi, inclusive, depositada na popularização do aparelho televisivo (MATTOS, 2002, p. 91).

Léo Simões também afirmou, na defesa de seu PL, que a exibição de filmes dublados "é uma necessidade imperiosa, inadiável e patriótica"[15]. Vemos, novamente, o ufanismo como uma das justificativas para a aplicação da dublagem compulsória nos cinemas nesta época. Anos antes, B.J. Duarte já criticava as investidas anteriores semelhantes à de Simões, como o projeto de lei nº 55, do deputado João Machado (PTB-SP), apresentado em 1955. O cineasta discorda do uso da dublagem para fins de unificar a prosódia e salvaguardar a língua, pontuando que para isso a alfabetização seria mais eficiente (DUARTE, 1957). Fica claro que o problema não é apenas buscar uma unidade da fala, mas especialmente colocar a dublagem como agente do plano.

Embora os discursos não mantenham essas ideias de forma tão explícita na atualidade, é bem claro que existe uma difusão da cultura do eixo Rio-São Paulo através dos canais de televisão. Uma das razões disso acontecer foi a nacionalização da programação iniciada em 1969, algo que gradativamente reduziu as produções locais (JAMBEIRO, 2002, p. 88). Com um eixo central de difusão dos programas, não havia necessidade de emissoras locais realizarem seu trabalho isoladamente – o que colocou ainda mais o olhar dos "bolsões industriais" acima do enxergado pelas regiões periféricas do país. Esse ponto de vista também era naturalmente reforçado pela dublagem e até hoje continua desta maneira, pois o sistema se

[14] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 29 de jul. 1971.
[15] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 29 de jul. 1971.

mantém com a mesma estrutura concentrada. Em conversa conosco, a dubladora paulistana Flora Paulita comentou acerca da adaptação do texto e regionalismos.

> Tem coisa que eu falo aqui em São Paulo que é engraçada, mas eu vou chegar lá no Rio e ninguém vai entender. Então, tem que tomar cuidado com isso também, sabe? A gente tem que [ter em mente] "versão brasileira", "versão brasileira" você pega o contexto, é o Brasil inteiro, ninguém pode ficar de fora, tem que ser uma coisa que todo mundo entenda. (PAULITA, 2016)

O que Flora expõe é uma maneira de tornar a dublagem inteligível para todo o país, buscando uma média que sirva para todos os brasileiros igualmente. Se levarmos em consideração que a neutralidade proposta por Mabel Cezar provavelmente é baseada no que a TV, centralizada no Centro-Sul do país, considera isento de influências regionais, o discurso reverberado pela dublagem é o dessa cultura dominante. Pelas dimensões e nuances do Brasil, basicamente o que é feito pelos dubladores é um trabalho em "português brasileiro neutro", assim como as dublagens em espanhol para a América Latina são feitas em "espanhol neutro"[16].

O principal mercado de dublagem na América Latina é o México, de onde sai mais da metade das dublagens em espanhol para a região, mas também são realizados trabalhos no Chile, Argentina, Venezuela e Colômbia (MENDOZA, 2015). Pelo fato de ser uma dublagem para ser comercializada em todos os países falantes de espanhol do continente, a dublagem latino-americana busca encontrar um espanhol neutro que possa ser entendido por todos os públicos. Algumas das características desta "língua inventada" é sistematizar um conjunto de traços linguísticos que sejam compreendidos por certas audiências. O núcleo comum da língua é definido através da "interseção que envolve traços compartilhados por dois ou mais dialetos" (PETRELLA apud SANDER, 2015, p. 15).

Na Argentina, onde a dublagem também foi tornada obrigatória na televisão através da lei nº 23316 de 1986, determina em seu artigo 1º que a versão deverá ser realizada em espanhol neutro "de acordo com seu uso corrente em nosso país, mas compreensível para todo o público da América Latina falante de espanhol"[17]. O decreto nº 933, realizado em 2013,

---

[16] As distribuidoras normalmente encomendam uma única dublagem em espanhol para ser veiculada em todos os países falantes da língua na América Latina. O maior centro de dublagem na região é o México, que recebe cerca de 60% de todos os trabalhos de localização, mas também existem estúdios e dubladores no Chile, Venezuela, Argentina, Colômbia e Estados Unidos. Pela área de abrangência da dublagem em espanhol latino-americano ser muito extensa, a equipe busca usar um linguajar que seja compreendido pelo maior número possível de espectadores, independente da nacionalidade. Os tradutores e dubladores evitam a utilização de maneirismos e expressões específicas de algum país ou região para que isso não comprometa a neutralidade do espanhol. Isso é chamado de "espanhol neutro" na dublagem latino-americana (SANDER, 2015, p. 15-17).

[17] ARGENTINA. Ley nº 23316, mayo 7 de 1986. Establécese su obligatoriedad en la televisación de películas y/o tapes de corto o largometraje, la presentación fraccionada de ellas con fines de propaganda, la publicidad, la prensa y las denominadas "series" que sean puestas en pantalla por dicho medio. Disponível em

ainda acrescentou mais detalhes à especificação do espanhol neutro, deliberando que sua utilização não deve “desnaturalizar as obras, particularmente no que se refere à composição de personagens que requerem uma linguagem típica”[18].

Há, então, na América Latina, a utilização institucionalizada de uma variedade do espanhol voltada para atender a maior parte possível de pessoas. Mesmo assim, ainda há certa influência mexicana no vocabulário utilizado no espanhol neutro, o que demonstra que o polo mais forte exerce influência nos demais e, consequentemente, leva sua carga cultural a mais pessoas (SANDER, 2015, p. 16). Seria necessário levantar o histórico do México, Argentina e demais países latino-americanos que produzem dublagens nessa variação idiomática para entender a capilaridade dessas versões nos espectadores da região como um todo; se a televisão também foi responsável por consolidar a dublagem, se a centralização cultural se encontra em algum país especifico, se a dublagem é bem aceita fora do seu país de origem etc.

Podemos esboçar uma ideia de que no Brasil acontece algo parecido através do esforço da dublagem em ser compreensível para o maior número de pessoas. A maior parte da população e, por consequência, maior número de espectadores encontra-se no Centro-Sul do país, fazendo com que todo o histórico socioeconômico do país abordado anteriormente coloque esta cultura e este contexto como os dominantes no país. Mas como a dublagem poderia funcionar para abarcar mais pessoas? Na Espanha, onde, além do espanhol, há mais seis línguas regionais legítimas, muitas vezes são produzidas dublagens de um mesmo produto em mais de um idioma para circulação dentro do país.

O país, que também tem uma tradição de dublagem compulsória adotada em 1941 pelo ditador fascista Francisco Franco, possui um mercado de dublagem muito mais pulverizado que no Brasil (SANDER, 2015, p. 13). Enquanto, no Brasil, contabiliza-se atualmente estúdios de dublagem nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Curitiba, Belo Horizonte e Brasília, na Espanha, além dos maiores polos, Madri e Barcelona, ainda há mais 13 cidades que atuam nesta indústria[19]. Ainda que a maior parte dos filmes dublados seja em castelhano, também há um mercado de dublagem consolidado para as versões em catalão, produzidas pelas casas de Barcelona e exibidas em cinemas da comunidade autônoma da Catalunha (VILLA, 2004, p. 2).

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23775/norma.htm>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

[18] ARGENTINA. Decreto nº 933, julio 15 de 2013. Reglamentación de la ley nº 23316. Disponível em <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/215000-219999/217418/norma.htm>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

[19] ESTUDIOS de doblaje y locución en España. El Doblaje. Disponível em <http://www.eldoblaje.com/estudios/estudios.asp>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

O País Basco e a Galícia, por exemplo, também possuem estúdios que vertem produções aos seus idiomas locais[20], embora sejam regiões que flertam com o separatismo, são menos populosas que as Comunidades de Madri e da Catalunha e, por consequência, possuem menos empresas nesta função. O caso no Brasil é diferente; a língua oficial e nacional é o português, ou seja, é este o idioma reconhecido pela Constituição de 1988 (artigo 13), sendo também o que é utilizado nas escolas e nas leis em toda extensão territorial do país. Há a convivência da língua portuguesa com línguas indígenas e imigrantes, que são utilizadas como língua materna por certos grupos, embora a língua materna dos brasileiros seja considerada o português (GUIMARÃES, 2005, p. 25).

O caso do Brasil aproxima-se mais com o que ocorre com os países vizinhos hispanófonos. Se, na Espanha, as empresas dedicam-se a realizar dublagens para regiões com pouco mais de 2 milhões de habitantes, mas não se preocupam em fazer o mesmo para países inteiros na América Latina, indica muito da maturidade de cada mercado – seja por parte da imposição da identidade cultural dos espectadores ou pelas perspectivas de retorno financeiro das distribuidoras. A integração através da língua, seja no Brasil ou nos demais países latino-americanos, deixa de ser uma questão política e ideológica para tornar-se prioritariamente comercial.

As origens da dublagem na Europa, além de sua insistente tentativa de obrigatoriedade no Brasil, se deram em bases ufanistas com práticas fascistas ou com aproximações deste movimento. Com o passar do tempo, a ideia de caráter ultranacionalista mostrou-se muito vantajosa para as empresas estrangeiras, que se aproveitaram do hábito cultivado no povo para difundir seus produtos. Tanto na Europa, quanto na América Latina, a dublagem emprega muitas pessoas e movimenta uma indústria, mas ainda em favor de uma cultura estadunidense e de um mercado cinematográfico predatório.

Por ser um cenário de difícil reversão é que se torna importante realizar dublagens de boa qualidade e garantir os direitos dos profissionais que atuam neste meio. As *majors* que exploram o circuito exibidor mundial têm plenas condições de pagar melhor pelo serviço, que é muito lucrativo e se trata de um excelente custo-benefício para os conglomerados, conforme foi evidenciado nesta pesquisa. Na Alemanha, por exemplo, o dublador Dietmar Wunder, que fez papéis como Daniel Craig em “007: Cassino Royale” (Campbell, 2006), diz ganhar até 20 mil dólares por trabalho para cinema, em uma reportagem de 2014 (OLSEN, 2014). Em 2018, se um dublador paulistano fez um protagonista para cinema, onde o cachê é triplicado, com

[20] ESTUDIOS de doblaje y locución en España. El Doblaje. Disponível em <http://www.eldoblaje.com/estudios/estudios.asp>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

150 anéis, que contabilizam 7,5 horas de dublagem, seu ganho foi de R$3114,45. Se a distribuidora o paga 20% para ceder seus direitos autorais, é acrescido R$622,89 ao total. Com o dólar a R$3,85, o dublador brasileiro recebeu cerca de 970 dólares.

Em 2017, o Brasil foi o 11º maior mercado mundial em bilheteria fora dos Estados Unidos, sendo superado apenas pelo México na região, que ficou em 10º lugar. Outros mercados com histórico de dublagem ficaram em posições semelhantes; Alemanha em 7º, Espanha em 12º e Itália em 13º[21]. André Sala, diretor geral da Sony Pictures no Brasil, afirmou que "se a moeda fosse um para um, o Brasil estava quase brigando com a China [maior mercado fora dos EUA] em alguns filmes" ao comentar sobre as bilheterias brasileiras[22].

Gerando muito lucro para as distribuidoras, em boa parte através dos filmes dublados, o Brasil tem um mercado de dublagem sucateado em certo grau e ainda muito concentrado, sem conseguir se expandir para outras praças dentro de uma regulamentação semelhante com aquela em voga no eixo Rio-São Paulo. Embora o respeito à legislação e uma melhor valorização dos dubladores fosse um aspecto mais urgente, a fragmentação da indústria aconteceu antes e a dublagem brasileira precisa atuar em várias frentes na tentativa de gerar segurança ao mercado e aos trabalhadores. A padronização linguística utilizada e pensada na versão brasileira visa atender ao centro cultural e financeiro do país. Dentro da lógica que a dublagem funciona hoje em todo o continente latino-americano, o foco não é oferecer diversidade a essa prática, mas tentar torná-la o mais palatável possível para públicos cada vez maiores.

Dentro da neutralidade e da integração pretendidas pela dublagem brasileira – e, em certo ponto, necessárias –, os profissionais possuem certos critérios que buscam atingir em suas funções. Nas entrevistas que realizamos para a composição de "O vozerio", os dubladores comentaram sobre certos aspectos da língua; a precisão gramatical, adaptação do texto para a realidade brasileira e restrição ao uso de palavras de baixo calão. Algumas declarações já foram utilizadas na pesquisa durante a exposição de outros tópicos, mas iremos levantar mais falas – e reutilizar outras – na intenção de definir como a categoria enxerga o trabalho que faz. Afinal, se a versão é brasileira e busca ser compreendida em todo o país,

[21] THEATRICAL and Home Entertainment Market Environment Report 2017, MPAA, p. 8. Disponível em <https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

[22] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 43. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

cuidados devem ser tomados para evitar uma “tradução engessada”, ou seja, muito literal, sem que isso tome um aspecto muito específico ou regional.

Nelson Machado definiu a dublagem como uma prática que “transporta todas as culturas para o português”, embora o mais comum seja dublar produções em língua inglesa, que é “o que a gente mais faz”, ele pontua. Alessandra Araújo complementa dizendo que a dublagem tem o “compromisso de seguir o original”, mas “eventualmente você traz um pouco para o jeitinho brasileiro”. A versão brasileira, então, parte destas duas frentes: ser fiel ao trabalho feito no original e adaptá-lo para o público sem perder a essência. Isso é um trabalho interdependente; depende de uma boa tradução e de uma direção de dublagem atenta, pois o processo envolve “uma reinterpretação do que está na tela”, como nos disse Flavio Dias.

A dubladora Maíra Góes, durante um curso de dublagem que ministrava no Beck Studios em agosto de 2017, na capital fluminense, afirmou que se o tradutor “não traduzir o que está sendo dito lá [no original], vão achar que ele não sabe a língua que ele está traduzindo”. O *script* traduzido pode vir muitas vezes com um texto mais duro, então, há a possibilidade de ele ser alterado pelo diretor e dublador na hora da gravação, pois, ainda de acordo com Góes, “você parte do princípio de que pode adaptar para deixar mais dentro da nossa realidade”. As traduções são alvo de críticas dos dubladores em muitos casos. Durante as filmagens de “O vozerio”, presenciamos dificuldades com a tradução ou ouvimos declarações dos dubladores acerca deste assunto.

Em setembro de 2016, acompanhamos uma sessão de dublagem no estúdio paulistano Vox Mundi. A diretora Flora Paulita conduzia a versão do *reality show* seriado “A vida de Jazz” (2015-) e acompanhava a dubladora Amazyles de Almeida, que faz Jeanette Jenning, mãe da personagem título. Enquanto as gravações aconteciam, Paulita necessitou de realizar uma ligação para outro setor do estúdio, a fim de tirar dúvidas acerca da tradução de outra série que ela dirige, a versão colombiana de “Masterchef Júnior” (2015). A diretora relatou palavras sem tradução e ausência de falas no *script*. Os casos não parecem ser isolados, visto que no Congresso Nacional de Dublagem, o ator Ricardo Vasconcelos comentou sobre situações semelhantes ao dizer que “aqueles três pontinhos ali, quando a gente vê no texto, é que o tradutor não botou nada, a gente tem que inventar”. Vasconcelos complementou dizendo “tem uns que escrevem ‘sujar’”, termo utilizado para incrementar ou criar alguma adição ao texto.

Flavio Dias nos apresentou *scripts* traduzidos de uma novela argentina que ele dirigia à época, “Doce amor” (Moser, Scandolari, 2012-2013). Em diversas falas havia marcações a caneta feitas por Dias durante as gravações para adaptar o texto e corrigir eventuais

problemas. O diretor nos disse que o tradutor da produção em específico "invariavelmente usa tradutor eletrônico" e não confere o resultado, pois surgem erros e traduções muito literais que fogem à construção gramatical da língua portuguesa. Flavio Dias nos deu como exemplo a frase do *script* "por que você está tão confortável?", de acordo com ele, traduzida do original *"¿por qué estás tan confortable?"*. Na correção, Dias colocou como "por que você está tão à vontade?", que seria o mais adequado à cena. Outro exemplo mostrado foi, quando um personagem pede algo considerado absurdo, o outro responde "por favor" em tom de incredulidade. A expressão é comum em espanhol, mas, em português, Dias considerou mais natural adicionar um "o que é que é isso", como forma de desaprovar o pedido do outro.

No espanhol, por conta da similaridade com nosso idioma, é fácil cair em expressões muito literais que não necessariamente condizem com as que utilizamos corriqueiramente para expressar a mesma intenção. Nelson Machado corroborou ao dizer que "a dificuldade está no espanhol, que é tudo igual, as palavras são iguaizinhas e com a mesma gramática", o que explicita as eventuais diferenças entre a fala que é encaixada pela voz dublada no movimento labial do ator original. Flavio Dias comentou que "a articulação do espanhol abre muito mais a boca porque a língua exige essa articulação e o português mal abre", o que explica o fato que "todo mundo acha que a dublagem de novelas latinas é malfeita, mas não é", pontua Dias. De acordo com o dublador, a diferença na articulação é a responsável por essa impressão.

Traduções literais correm risco de acontecer em todas as línguas, inclusive no inglês, que é a mais recorrente na dublagem. Alessandra Araújo comenta da ocorrência de anglicismos na tradução, ou seja, maneirismos da língua inglesa que surgem quando há uma literalidade "e não é a verdade do que as pessoas falam nas ruas". Nelson Machado, que também é tradutor de inglês e espanhol, nos disse: "me irrita quando vem uma tradução ruim porque é muito fácil fazer uma tradução boa do inglês". O reconhecimento da língua torna mais fácil para o dublador acompanhar o que é dito no original e entender, ao olhar o texto traduzido, em que momento há pausa ou em que palavra há alguma ênfase. Esse aspecto toca novamente a questão da sincronia labial, que é difícil no espanhol, mas no inglês parece ser menos complicado de acordo com a opinião de Machado.

> "[Se] você [dublador] começou junto, terminou junto, fez as pausas onde ele [ator original] fizer pausa, parece que está perfeito cada [movimento de sincronia] labial. Mentira, não tem labial, não tem labial no inglês, as palavras são muito diferentes para ter; só nos nomes, eventualmente [que tem]." (MACHADO, 2016)

No trabalho de dublagem não se trata apenas de conseguir acompanhar a boca do ator original e cobri-la com o texto, também se trata de interpretação. Para que uma pessoa

trabalhe como dublador, ela deve ter o registro profissional de ator. A importância da formação cênica é algo destacado por Flavio Dias na entrevista gravada conosco. Ele, que se formou pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), afirma que "noventa por cento da dublagem é leitura dramática, mas se o cara não tem a formação como ator, a leitura dramática dele é pequena". Afinal, o dublador só terá contato com o *script* no momento das gravações e disporá de pouco tempo para ler, escutar o original e apreender as emoções expressas no vídeo.

Dias continua e diz que o estudo das Artes Cênicas é fundamental para evitar que se escute atuações "monocórdicas" nas dublagens. Luiz Carlos Persy também discorreu sobre esse aspecto e abordou em relação ao ponto já dito neste trabalho, sobre a "boa dublagem" se tratar de algo que o espectador não se prende aos detalhes ou incômodos da versão brasileira. O ator relatou uma maneira de avaliar se estamos diante de um bom trabalho de localização.

> Feche os olhos e o que você ouve [em uma má dublagem]? Uma leitura. Você tem que fechar o olho e ouvir uma verdade acontecendo. É muito bom quando você está afastado de uma TV e ouve um programa qualquer dublado, e você se pergunta "isso é dublagem?". Então, você olha e vê que é um filme dublado. Poderia ser um filme nacional com bons atores trabalhando, uma novela com bons atores trabalhando. E é uma dublagem, ou seja, o cara [dublador] conseguiu. (PERSY, 2017)

Um dos aspectos que auxilia na naturalidade da dublagem retorna ao tema da adaptação do texto. Pelo fato de a indústria brasileira deste setor ser recente – a Gravasom, primeiro estúdio de dublagem do Brasil, foi fundada há 61 anos –, as transformações podem ser avaliadas com o trabalho de cada época. Hoje, com o amplo acesso à internet e a possibilidade de acessar o idioma original das produções, é exigido maior fidelidade das traduções, evitando adaptar nomes próprios estrangeiros para brasileiros ou localizações de outros países para o Brasil, como era comum há algumas décadas. Além do seriado "Primo cruzado" (McRaven, 1986-1993), já citado anteriormente, que, além de a dublagem rebatizar o personagem Balki de Zeca, também transportou suas origens da Grécia para o interior de Minas Gerais, há também o exemplo de "I love Lucy" (Carroll Jr., Davis, Oppenheimer, 1951-1957).

A série, que estreou na TV Tupi em 1960, foi dublada pelo estúdio carioca Cine Castro[23] e também trazia adaptações de localização ao colocar os personagens no Rio de

---

[23] RELÍQUIAS da dublagem: I Love Lucy. Universo AIC. Disponível em <http://universoaicsp.blogspot.com/2014/07/reliquias-da-dublagem-03-i-love-lucy.html>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

Janeiro[24]. Fica evidente que, desde os primórdios da dublagem brasileira, já havia esse esforço de trazer o conteúdo da obra estrangeira para mais próximo do público nacional. Isso foi feito corriqueiramente em outros produtos, mas a dubladora Sumára Louise credita ao seriado "As Panteras" o rompimento com o "dublês", apelido dado para "o português falado apenas nas dublagens". De acordo com Nelson Machado, o fato de os primeiros dubladores serem oriundos do rádio fez com que a dublagem brasileira começasse com um "som radiofônico", onde todas as palavras eram perfeitamente articuladas e a gramática respeitada através de "demonstrações orgulhosas de um alto conhecimento da língua portuguesa" por parte dos atores (2013, p. 73).

Machado ainda pontua que as crianças dos seriados "Papai sabe tudo" (James, 1954-1960) e "National Kid" (Juza, Kisegawa, Miyagawa, 1960-1961), ambos dublados pelo estúdio paulistano AIC, faziam construções gramaticais complexas, algo que tornava a dublagem desconectada da linguagem cotidiana dos espectadores. Mesmo assim, os novos dubladores que chegavam à profissão aprendiam a técnica com os veteranos, passando adiante o hábito de priorizar a dicção cuidadosa e a norma culta da língua. Machado pontua em seu livro que, ainda nos anos 2000, havia ainda a "excessiva correção gramatical" na dublagem paulistana, embora fosse um movimento não mais unânime, com profissionais defendendo o linguajar "como se fala na vida real" (2013, p. 74).

Vale apontar que, na entrevista que realizamos com Nelson Machado em março de 2016, o perguntamos acerca de a dublagem paulistana ter um texto "menos informal" e ele nos respondeu que "isso é só carioca que acha". E de fato parece ser a ideia compartilhada pela dubladora Sumára Louise, que fez sua carreira no Rio de Janeiro e disse que as versões lá eram mais "descoladas". Ela nos relatou que, quando foi convidada para dublar em São Paulo em momentos específicos, foi "muito complicado porque eu troquei o texto e não podia trocar o texto, tinha que dizer exatamente o que estava [no *script*]". Luiz Carlos Persy, que iniciou a carreira já no fim dos anos 1990 na capital fluminense, fala acerca do que observou até hoje neste processo.

> Para quem vinha do teatro – como é o meu caso –, da TV, do cinema, que tinha esse despojamento do texto, havia essa adequação [a uma fala mais formal na dublagem]. Então, você vai pensar "era bom?". "O que diabos você está fazendo aqui?", [ouvir uma dublagem com] isso é bom? (...) É o que a gente ouvia na década de 1980. Um caminhoneiro [dizer] "eu vou pegá-lo", isso é bom? (...) E a nossa dublagem, quando eu comecei, há 20 anos, ainda respeitava um linguajar que não era o linguajar corriqueiro, coloquial. (...) Aos poucos, a gente foi conseguindo liquefazer um pouco o texto, transformá-lo em uma coisa mais cotidiana. (...) Mas buscando

[24] MÍDIA EM FOCO. Saiba como a disputa pelo mercado de dublagem voltou com tudo. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2018. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/midia-em-foco/2018/05/dublagem>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

> uma naturalidade absoluta. Eu sou favorável, dependendo do personagem, a um “a gente fomo”, “pobrema”, “Framengo” (sic), sou favorável porque é assim que determinados personagens vão falar. Falam assim no original. (PERSY, 2017)

Persy diz que “não vê ainda um caminho para isso” referente às palavras gramaticalmente incorretas na dublagem, especialmente porque ainda há uma ideia de que o meio audiovisual serve de exemplo para o público. Nelson Machado, ao relatar este cuidado com a língua no começo da dublagem, ironizou dizendo que os dubladores tinham “a nobre função de preservar o vernáculo nos meios de comunicação” (2013, p. 75). Vemos que parte desta mentalidade ainda se mantém, mesmo que de forma mais diluída na ideia de realizar uma versão que não contenha tanta distância do linguajar coloquial. Alessandra Araújo nos disse que o dublador “tem uma responsabilidade muito grande para com o público, tem um papel importante na formação e na educação dessas pessoas”, mas ao mesmo tempo ela defende “a verdade do que as pessoas falam nas ruas”.

Setores da dublagem brasileira atual tentam, então, trazer um ar de coloquialidade, mas com limites que não firam certas normas da língua portuguesa. A discussão neste aspecto poderia alongar-se, porém tomaria outro corpo, visto que, no dia a dia, as pessoas utilizam construções que se distanciam daquilo que é pregado como gramaticalmente correto. Então “a verdade do que as pessoas falam nas ruas” de forma geral para a dublagem é, na verdade, um simulacro do português cotidiano, uma média da língua que fica localizada entre a norma culta e a coloquialidade de fato.

Aqui, podemos relembrar rapidamente do “português neutro” que a dublagem também busca, o que pode ser mais um limitador, visto que, nas palavras de Flora Paulita, “você pega o contexto, é o Brasil inteiro, ninguém pode ficar de fora”. Fica então o dilema; se aproximar do cotidiano e correr o risco de regionalizar a adaptação ou priorizar a neutralidade da língua, mas não se aproximar de fato da “verdade das ruas”? Além da tradição vinda do rádio que muitos profissionais trouxeram e ainda preservam na dublagem, o distribuidor auxilia a pesar sua escolha para o campo do português neutro, visto que seu interesse é que o produto atinja o maior número de pessoas.

Um exemplo claro desta interferência do cliente é uma prática adotada pela 20th Century Fox nas dublagens brasileiras que nos foi relatada por dois dubladores em entrevistas separadas, filmadas com meses de distância e em diferentes cidades; Marco Antonio Costa e Flavio Dias. De acordo com os artistas, o responsável pelas versões da Fox não admite certos usos de artigo. Dias explicou o ocorrido através de um exemplo.

> Ele [responsável pelas dublagens da Fox] botou na cabeça dele que o cliente dele [Fox] exige que você não use artigos e, especialmente, se tiver o possessivo. Então,

> "o meu cavalo" não pode, é "meu cavalo". "Vou vender meu cavalo, quer comprar?", eu não posso falar "vou vender o meu cavalo". O filme volta para ser redublado se ele ouvir um artigo. Depõe contra o nosso trabalho porque eu não estou falando a língua que eu falo, eu estou falando uma língua adaptada à língua norte-americana. (DIAS, 2016)

A decisão final é sempre daquele que encomenda a dublagem, ou seja, do cliente. Vem dele a permissão para uso de um palavreado mais informal, proibição ou não da utilização de palavrões ou de termos específicos, definição de pronúncias e até escolha de vozes. O estúdio deve agir de acordo com as determinações do distribuidor, mas nem sempre estas são avisadas. Um exemplo disso foi a experiência de Flavio Dias e de Nelson Machado com a proibição do uso de palavras de baixo calão em dublagens que eles dirigiram e nos relataram. Dias ficou responsável pela direção da série "Filhos da anarquia" (Sutter, 2008-2014) e, de acordo com o ator, o cliente revelou que a produção seria exibida em TV aberta e determinou que a versão brasileira não deveria ter palavrões. O seriado foi dublado, então, substituindo estas expressões por outras mais leves.

Machado nos contou de uma série em que não houve nenhuma determinação prévia do cliente e foi usada a palavra "pinto" como tradução de *"cock"* na dublagem. Depois de enviada à distribuidora, o seriado retornou para *retakes* em todas as falas onde aparecia a palavra "pinto" para que esta fosse substituída por "pênis". Nelson Machado então concluiu: "isso aqui aconteceu agora. No próximo filme desse cliente, já estou avisado, eu sei que 'pinto' eu não posso falar". Um ponto que não houve consenso também se refere à forma com que sucede este controle das distribuidoras com o texto da dublagem. Machado comentou que já ocorreu de ele receber um glossário do distribuidor; "veio da Globo, uma vez: 'merda' trocar por 'droga', 'pinto' trocar por 'pênis'. Mas isso foi há muitos anos, no começo na década de 1990, foi uma bobagem. E durou muito pouco tempo".

Alessandra Araújo afirmou, por sua vez, que "os clientes têm algumas palavras, que eles nos mandam como um glossário, que não querem que falem nos filmes", fato corroborado por Flora Paulita, que declarou "a gente meio que tem um glossário de palavras e pronúncias" enviado pelo distribuidor. Isso mostra a gama de decisões e métodos com que os dubladores, diretores e empresários lidam corriqueiramente a fim de atender às solicitações do cliente. O dublador Marco Antonio Costa expõe essa diferença de tratamentos ao relatar experiências trabalhando em dublagens encomendadas pela Disney e pela Netflix, duas *majors*.

> Eu fui dublar "12 anos de escravidão" [para a Disney], fui fazer o Brad Pitt e tinha uma cena em que ele falava assim: "o que que você acha que Deus pensa disso, você escravizar um homem só por conta da cor dele?". Não podia falar "Deus". Eu falei [com o diretor] "o que eu vou falar aqui?", [e ele respondeu] "ah, vamos botar outra

> coisa, vamos botar 'o Criador'". Então, você vai ver, quando assistir ao filme, que eu tive que falar "Criador" e na legenda aparece "Deus". Quer dizer, na legenda pode, né? Não pode falar "nossa". O cara fala "uau", aí, você fala "nossa"; não pode porque remete a Nossa Senhora. (COSTA, 2016)

Com a Netflix, ao contrário, Costa diz que há " liberdade para a gente fazer" o trabalho, o mesmo que ele relata ocorrer com as produções da HBO. De fato, hoje o cenário já é diferente e outras distribuidoras já abrem exceções para alguns de seus produtos, como Paramount e Universal. A Disney, como pudemos ver, é mais conservadora neste aspecto. O mesmo ocorre com a Rede Globo, que resiste em exibir produções com palavras de baixo calão. É comum, por conta de a exibição em TV aberta ter mais resistência a isso, que alguns filmes possuam duas versões de dublagem; uma com palavrões e outras parcialmente ou inteiramente sem estas expressões. A intenção, de acordo com Marco Antonio Costa, é que uma dublagem sem palavrões dê liberdade para a emissora transmitir a produção em qualquer hora do dia. Mas o próprio dublador aponta uma contradição nessa estratégia: se o filme apresentar violência gráfica ou cenas de sexo, ainda assim será impedido de ser veiculado em horário diurno, independente da presença ou não de palavrões verbalizados.

Os dubladores expressam incômodo com essas limitações. Alguns de forma mais branda, como Alessandra Araújo que considera "um desafio para a nossa criatividade", outros de forma mais enfática, como Flavio Dias, que afirma que no "original está assim [com palavrões], eu estou deformando a série, então, não exibe, porra. Dubla, passa às duas da manhã, mas passa como ela é". Há um receio entre os dubladores que o público atribua a eles este tipo de decisão, já que o processo de dublagem é pouco conhecido. Flora Paulita nos disse que "tem muita coisa na dublagem que é julgada [pelo público] que não é culpa nossa. As pessoas enfiam na cabeça que é culpa do diretor, que é culpa do dublador, como se fosse uma escolha minha falar 'traseiro' ao invés de 'bunda'". Ela conclui o raciocínio pontuando que "existem clientes e clientes, coisas que a gente pode falar e que a gente não pode falar".

Ainda assim, houve uma evolução deste quadro nas últimas décadas. Ao realizar um retrospecto deste tipo de proibição, Nelson Machado fez questão de relembrar que "a censura moral sempre existiu no Brasil", mesmo antes da ditadura militar. O dublador comenta que palavra de baixo calão "não se falava na televisão, não se falava no rádio e, se falasse no teatro, tinha que avisar que tinha palavras assim e que era para maiores de 21 anos". A censura cinematográfica no Brasil pode ser datada de 1908, quando as exibições ocorridas no Grêmio São Paulo, localizado no centro da capital paulista, eram previamente analisadas por um reverendo. O espaço, que pertencia à Igreja Católica, foi onde "os padres aprenderam o

manejo da tesoura" para que os filmes não fossem proibidos em sua totalidade, mas amenizados através de cortes (SIMÕES, 1999, p. 21).

Os motivos mais recorrentes de censura se davam em torno de ameaças aos bons costumes, ofensas a alguma instituição estatal e invasão da privacidade da elite econômica e social do país. Não demorou para que a censura fosse institucionalizada, começando por São Paulo, ainda na década de 1920, sob a responsabilidade do cineasta Antonio Campos. Em 1928, no Rio de Janeiro, então capital federal, a Censura das Casas de Diversões já funcionava, também organizada por Campos. O órgão, além de controlar a programação dos espetáculos, também funcionava de forma reguladora, supervisionando as relações trabalhistas, jornadas de trabalho e também penalizando os empresários infratores das normas (SIMÕES, 1999, p. 24-25).

Paralelamente a isso, a Igreja Católica mobilizava-se para também manter o cinema dentro dos seus conceitos de moralidade. No início do século XX, quando a indústria cinematográfica estadunidense estava se estruturando, já aconteciam movimentações de membros leigos do setor fílmico, na intenção de adequar o conteúdo das obras ao gosto de grupos religiosos e de órgãos reguladores estatais. Na década de 1930, estas atitudes foram expandidas para fora dos Estados Unidos e aprofundadas, imprimindo no cinema o padrão moral que vinha se delineando por influência da doutrina religiosa (CHAVES, 2018, p. 18-19).

Neste período entre o fim da Segunda Guerra e o início da ditadura militar brasileira, houve uma transformação no teor da censura – que pode ser entendido também como uma espécie de complemento. A aversão à imoralidade passou a segundo plano para dar lugar ao pânico anticomunista. Na ocasião do golpe de 1964, a indústria da dublagem não havia completado sequer 10 anos de atividade no Brasil, mas iria se desenvolver e consolidar durante os anos de chumbo. Ao conversar com dubladores sobre isso, os relatos deixam claro que a censura nunca foi uma novidade na dublagem. Nelson Machado diz que, antes mesmo desta ruptura democrática, já existia uma série de limitações não apenas com palavrões, mas com citações a drogas. Cocaína e maconha, por exemplo, eram necessariamente substituídas pela palavra "contrabando" – os personagens dublados compravam contrabando e fumavam contrabando (2013, p. 76).

Sumára Louise também apontou mudanças obrigatórias que vivenciou no período pós-1964: "não podíamos falar Fidel Castro, calcinha, sutiã, cocaína... Então, se dublássemos um filme de gangues de Los Angeles, onde eles falavam em droga o tempo inteiro, era um inferno. Você tinha que falar talco, qualquer outra coisa". A dubladora nos relatou uma

situação em que a MCA (Music Corporation of America, braço da Universal Studios) entrou em contato com a Censura, no fim do regime militar, para pedir maior liberdade em um trabalho de dublagem.

> A única vez que eu tive um contato maior [com o distribuidor] foi quando eu dirigi um seriado chamado "Miami vice" (Yerkovich, 1984-1990), que eu tive um contato direto com o distribuidor e com o tradutor, o que foi uma bênção verdadeira porque nós combinamos tudo o que nós íamos dizer, especialmente porque existira censura. E essa empresa [distribuidora] – que eu não vou citar o nome – foi aos censores e mostrou a importância de se dizer todas as coisas porque era a característica [do seriado], o que ele queria mostrar. (LOUISE, 2016)

Com promulgação da nova Constituição Federal em 5 de outubro de 1988, a censura é oficialmente extinta do país. No referido ano, a dublagem completava 30 anos como mercado no Brasil e atuando sob a sombra da censura. Em 2019, esta indústria completou 61 anos de atividade em território nacional, mas ainda é possível ver muito do resquício deste moralismo em que ela foi fundada, desenvolvida e consolidada. Os motivos de a dublagem sofrer com estas limitações em seu conteúdo são diversos, como expostos neste trabalho: influência da censura estrangeira, da censura brasileira, ser majoritariamente veiculada na televisão, que é um veículo mais conservador que o cinema, ter se firmado em meio à ditadura militar e contar com distribuidores, emissoras e profissionais que perpetuam este costume.

Como os dubladores relataram, aos poucos acontece uma maior abertura na dublagem a uma maior coloquialidade e, especialmente, ao uso de palavras de baixo calão. A maior exigência de fidelidade ao original, referente a nomes próprios e localidades, também tem trazido uma proximidade do teor do texto original. Os casos de dublagem sem censura, que outrora eram raros, hoje são diversos e mais acessíveis, especialmente em meios como Netflix e HBO, em que a dublagem da maioria das produções originais voltadas ao público adulto possui liberdade no uso de palavrões e expressões coloquiais. Se a dublagem brasileira praticamente não caminha em questões mais profundas como o pagamento do direito autoral, ela consegue dar passos significativos em aspectos artísticos da feitura do trabalho, embora estes não representem mudanças estruturais na profissão.

3. PANORAMA HISTÓRICO DAS LUTAS DOS DUBLADORES BRASILEIROS

3.1 O COMEÇO DA DUBLAGEM

Antes de analisarmos como ocorreu o surgimento e consolidação da dublagem no território brasileiro, é importante realizarmos um breve panorama de como a prática nasceu e como foi adotada pelos mercados pioneiros. A história dos alicerces da dublagem envolve questões políticas e econômicas em um contexto entre guerras e com escalada de regimes autoritários. Independente do espectro político dos governos que adotaram a dublagem, sua implantação se deu especialmente por conta do domínio hollywoodiano na indústria cinematográfica, que cresceu após a Primeira Guerra e consolidou-se com o advento do cinema sonoro (DANAN, 1991, p. 607).

De fato, a intenção de levar o som ao cinema existia desde seu debute em 28 de dezembro de 1895 (MANZANO, 2014, p. 85). Embora os primeiros filmes não acompanhassem uma trilha sonora por si só, as projeções dificilmente eram "mudas" de fato; normalmente, o realizador explicava as cenas, pois os intertítulos ainda não eram utilizados, e uma música tocada por piano tentava abafar os ruídos do projetor. Este momento inicial, comum aos cinemas ambulantes, durou até meados da primeira década dos anos 1900, entre 1906 e 1907 (ROSENFIELD apud MANZANO, 2014, p. 25-26).

Até os anos 1920, a combinação de imagem e som foi amadurecida, já havendo um pensamento sobre quais melodias se encaixariam melhor nas cenas, buscando uma unidade de intenções durante a exibição dos filmes. Essa relação estreitada fez com que uma indústria da música nas salas de projeção começasse a nascer (MANZANO, 2014, p. 26). Em 1927, o começo de um novo momento foi marcado com a estreia de "O cantor de jazz", de Alan Crossland, filme que possuía números falados e cantados. A produção foi fruto de um acordo entre a General Electric-Western, fundada por Thomas Edison, que possuía a tecnologia da gravação elétrica, com a Warner Bros. A produtora, que era pequena à época, havia comprado um circuito de exibição de quinze salas e ficou interessada em substituir as orquestras por alto falantes. A proposta da Western havia sido negada anteriormente, pois havia o receio do cinema falado comprometer a já existente hegemonia hollywoodiana (SADOUL, 1963, p. 214-216).

"O cantor de jazz" foi um grande sucesso e logo o público estadunidense ficou interessado em conferir a novidade da sincronia labial na tela do cinema, mas a produção pode ser considerada "um filme mudo em que se haviam inserido alguns números falados ou

cantados". A primeira obra cinematográfica totalmente falada foi "Lights of New York" (Foy, 1928); o receio em aplicar o recurso do diálogo em toda a projeção de um filme devia-se à barreira idiomática que impediria Hollywood de exportar suas produções (SADOUL, 1963, p. 216-217). A popularidade dos filmes sonoros foi progressiva e os Estados Unidos tomaram outras medidas a fim de contornar essa limitação, começando pelo monopólio do equipamento sonoro, atitude que impediria outros mercados – em especial o europeu – de também realizar seus próprios filmes sonoros (DANAN, 1991, p. 608; KEATING, 2013, p. 3).

Tal medida não só impediu a Europa de produzir obras com som, mas também aumentou o domínio das produções hollywoodianas no continente. A cota de tela existente na Itália em 1925 e a sua reformulação de 1927 não atingiram o objetivo de conter a difusão de películas estrangeiras e priorizar as obras locais, pois o número de produções italianas não era suficiente para cumprir a exigência. Em partes, isso se deve ao fato de a indústria cinematográfica europeia ter sofrido um baque depois da Primeira Guerra Mundial, encerrada em 1918, diminuindo sua produtividade (KEATING, 2013, p. 1-3). A maior questão surgida neste momento de crescente entrada de filmes estadunidenses sonorizados foi a tradução. Hollywood precisou elaborar formas de vencer a barreira idiomática e tornar seus filmes acessíveis ao mercado externo. Se antes havia apenas este obstáculo nos intertítulos das películas silenciosas, facilmente traduzíveis e substituíveis, agora a língua permeava toda a projeção, vindo diretamente da boca dos atores. Além de dificultar a compreensão, as vozes e os diálogos audíveis escancaravam a procedência estrangeira dos filmes para as plateias externas aos Estados Unidos (KEATING, 2013, p. 3).

Foi então que a Paramount Pictures tomou a iniciativa de realizar os filmes em versão multilíngue (abreviado como MLV, sigla do nome em inglês *multi-language version*), também conhecidos como filmes em versão de língua estrangeira (FLV, *foreign-language version*). A *major* construiu estúdios em Joinville, na França, para produzir especificamente este tipo de obra, onde um mesmo filme era gravado em várias línguas com atores diferentes, mas aproveitando o mesmo set e cenário. Quando eram poucas versões, ou seja, em dois ou três idiomas diferentes, o mesmo diretor era mantido em todas, mas os MLVs chegavam a ser filmados em até 15 línguas distintas. Neste caso, o estúdio escolhia cada diretor para cuidar de sua respectiva língua materna. Atores poliglotas tinham vantagem neste contexto, visto que poderiam ser reaproveitados em mais de uma versão do mesmo título. Outras grandes produtoras que também investiram neste segmento foram a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), cujo estúdio ficava em Los Angeles (DANAN, 1991, p. 607; KEATING, 2013, p. 3-4), e a Universal Studios, que produziu uma versão em espanhol do clássico "Drácula" (Browning,

1931), estrelado por Bela Lugosi na versão em língua inglesa. “Drácula” (Melford, 1931), estrelado por Carlos Villarías, foi bem-sucedido, indo na contramão da má aceitação dos MLVs, e ainda recebeu cenas mais ousadas em sua filmagem, por ser voltado a um público menos conservador (REID, 2015a).

Pelo fato de os MLVs serem feitos de forma padronizada para não serem tão dispendiosas, basicamente trocando atores, mas mantendo roteiro, cenário e outras escolhas técnicas e artísticas como enquadramento, sonorização e montagem – cenas mais complexas, como as de ação, em que não era possível ver o rosto do ator, eram reaproveitadas –, eles não tiveram apelo junto ao público. A falta de identificação cultural foi um dos motivos pelos quais as plateias rejeitaram as versões multilíngue, o que levou este tipo de produção a um fim precoce por volta de 1932 e 1933. Os MLVs, então, por terem sido falhos artisticamente e economicamente, obrigaram os estúdios hollywoodianos a pensarem em outra forma de vencer o obstáculo da língua no mercado estrangeiro. Em 1930, paralelamente ao fracasso das versões multilíngue, o advento do som na moviola permitiu a sincronização do áudio junto à imagem, o que tornou possível a criação da dublagem (DANAN, 1991, p. 607; KEATING, 2013, p. 3-5; REID, 2015b).

O dublador originalmente era chamado de “dublê de voz”, visto que, à época, já havia os dublês de ação para substituir os atores em cenas que ofereciam risco físico, assim como hoje há os dublês de corpo para cenas de nudez e similares. O conceito baseado foi o mesmo, pois, em vez de substituir o corpo do ator, o dublador substituiria a voz deste profissional. O termo “dublagem” evoluiu desta definição de “dublê” e a prática, que se mostrou também mais barata que os filmes multilíngues, logo foi adotada. O estúdio da Paramount na França dedicado a estas produções, tornou-se um estúdio de dublagem, tendência logo seguida também pela MGM em Los Angeles (DANAN, 1991, p. 607; KEATING, 2013, p. 4-5).

A adoção dos MLVs desde 1929 e a baixa qualidade da legendagem[25] foram fatores que contribuíram, em certo grau, para a posterior preferência de certos países europeus pela dublagem, pois ambos ocorreram na mesma época, justamente no primeiro momento do cinema sonoro. Apesar da escalada autoritária e ultranacionalista na Europa durante os anos 1930, a dublagem se beneficiou disso, pois era uma forma de estes regimes “domesticarem” o conteúdo dos filmes, atenuando seus estrangeirismos, inserindo a língua local e também censurando diálogos com maior facilidade (BLINN, 2008, p. 12-13).

---

[25] As legendas, nesta época, eram geradas pela técnica de cópia ótica ou fotográfica. O texto era branco, sem contornos, o que dificultava a leitura em sequências mais claras. Este tipo de legendagem foi muito comum até a película ser substituída pelo DCP (Digital Cinema Package), o arquivo digital, nas salas de cinema, processo que ganhou força no Brasil nos anos 2010.

Antes mesmo de a MGM e a Paramount investirem na Europa a partir de 1931, a 20th Century Fox foi a primeira a dublar um filme em italiano. “Married in Hollywood” (Silver, 1929) teve sua dublagem realizada em Hollywood com atores vindos da Itália. Este costume era o padrão no início desta indústria: os trabalhos de versão em outras línguas eram realizados nos Estados Unidos ou, no caso da Paramount, na França. Estas dublagens não eram bem recebidas no país de destino, pois era comum os dubladores serem falantes de dialetos comuns em regiões como Nápoles e Sicília, o que dificultava a pronúncia da língua italiana neutra e unificada, que era uma das metas do governo fascista (KEATING, 2013, p. 6-8).

O objetivo ufanista em torno do idioma era exaltar uma pureza e unidade na língua italiana, eliminando quaisquer traços de dialetos e regionalismos que pudessem interferir na neutralidade. Essa ideologia foi um dos motivos que levou o órgão de censura a proibir, em outubro de 1930, a exibição de qualquer filme que não fosse falado na língua local. Tal medida foi sucedida pela proibição das dublagens em italiano feitas no exterior, decisão tomada na intenção de fortalecer o mercado interno de filmes sonoros e também para abrir mais um canal de propaganda do regime fascista (KEATING, 2013, p. 11-13).

Na Itália, a dublagem foi utilizada como política educacional e instrumento de propaganda nacionalista. Os filmes dublados em italiano eram vistos como uma ferramenta eficiente para difundir a unidade do idioma, pois acessavam todas as faixas etárias, classes sociais e regiões do país. Com apoio financeiro e político dos Estados Unidos em parceria com o governo italiano, além de uma forte estratégia de divulgação, o público logo “se acostumou a gostar” de dublagem. Hollywood percebeu que os filmes dublados seriam melhor aceitos pelos governos ultranacionalistas da Europa, em especial Itália, Alemanha, Espanha e França, o que motivou o investimento nesta prática. As produções estadunidenses poderiam ter parte de sua comunicação original corrompida pela dublagem, mas isso não tiraria o prestígio dos filmes e não atrapalharia no domínio do mercado cinematográfico (KEATING, 2013, p. 13-17).

Mas além do fator ideológico, as ditaduras de extrema-direita da Europa também viam na dublagem uma forma de compensação econômica para o setor cinematográfico. Com a crise que assolava o mundo no começo dos anos 1930, a produção de filmes na Alemanha caiu e muitos atores ficaram desempregados. A Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA) foi a companhia cinematográfica dominante no país germânico até o fim do Terceiro Reich, basicamente um conglomerado controlado pelo Estado que comandava a indústria. A dublagem foi vista pela UFA como um canal para realocar seus artistas sem emprego

(BLINN, 2008, p. 14). Na Itália, em 1937, Mussolini inaugurou o complexo de estúdios Cinecittà sob o lema de "o cinema é a arma mais forte", onde, além de realizar filmes, também eram feitas dublagens (KEATING, 2013, p. 15).

De 1930 a 1939, os cinemas italianos exibiram 2434 filmes estrangeiros, sendo que 1513 destes eram estadunidenses, e apenas 319 películas feitas na Itália. Em resumo, o regime fascista auxiliou na consolidação da presença hollywoodiana no circuito exibidor local (KEATING, 2013, p. 17-19). O meio utilizado como tentativa de diminuir este domínio foi através da limitação no número de filmes importados, medida tomada após o fim da Segunda Guerra por Itália, França e Espanha. No país peninsular, foram 668 produções estrangeiras em exibição no ano de 1948, número que caiu para 285 em 1951. Em 1946, na França, o acordo Blum-Byrnes foi assinado com os Estados Unidos com objetivo de quitar as dívidas do país europeu com o norte-americano. Numa modificação do contrato sofrida em 1948, foram determinados 121 filmes estadunidenses dublados anualmente na França, de um total de 186 películas vertidas em francês (PEREIRA, 1973, p. 106; DANAN, 1991, p. 608).

É interessante notar a diferença de opinião entre os países europeus adaptados à dublagem e os adaptados à legendagem[26]. A primeira técnica de tradução audiovisual, por ser mais cara e mais demorada, foi destinada a países maiores e com mercados que pudessem render bilheterias mais altas, compensando o investimento e processo. Neste grupo, encontram-se os já citados Itália, Alemanha, Espanha e França. A segunda técnica, por ser menos dispendiosa e mais rápida, foi voltada a países menores e com mercado mais restrito, entre eles Holanda, Bélgica, Suíça, Dinamarca, Portugal e Grécia (DANAN, 1991, p. 606; BLINN, 2008, p. 2; KEATING, 2013, p. 5).

Na Alemanha, 25% das pessoas acreditam que a dublagem prejudica o consumo da obra, número que sobe para 55% na Holanda (BLINN, 2008, p. 20). Enquanto 46% dos alemães reconhecem inconsistências na sincronia labial de um filme dublado, 82% dos holandeses também percebem o mesmo. Por fim, 63% dos espectadores da Alemanha encontram dificuldades em acompanhar as legendas, número que cai para 14% entre o público da Holanda (BLINN, 2008, p. 20). Comparativamente, 82% dos holandeses preferem

[26] Há, ainda, os países que preferem a dublagem *voice-over*, como Rússia e Polônia (KEATING, 2013, p. 5). A dublagem que estamos acostumados a ouvir no Brasil, que também é a técnica majoritariamente utilizada nos outros países da América Latina e em países como Espanha, França, Itália e Alemanha, é oficialmente chamada de dublagem *lipsync*. Nesta técnica, cada personagem possui um dublador diferente, a trilha com as vozes originais é removida e o objetivo é entregar interpretação aliada à sincronia labial. Já a dublagem *voice-over* comum em países do Leste Europeu como os citados acima é normalmente composta por duas vozes, uma masculina e outra feminina, que dublam todos os personagens do gênero correspondente, fazendo um resumo dos diálogos, sem imprimir interpretação e sem a remoção da trilha com as vozes originais, apenas atenuando seu ganho (abaixando o volume).

legendagem, enquanto 36% dos britânicos a escolhem, pois estão adaptados a filmes e seriados originalmente produzidos em língua inglesa. O que fica evidente é que a maior parte do público prefere a técnica de tradução audiovisual à qual foram expostos primeiramente (DANAN, 1991, p. 607).

Martine Danan expõe que a dublagem e a legendagem representam “dois extremos no espectro da tradução, pois são originários de dois sistemas culturais opostos”. Ao menos neste contexto, a legendagem é presente em um sistema mais vulnerável e aberto a influências estrangeiras, enquanto a dublagem pertence a um sistema nacionalista mais fechado, onde os filmes fazem parte de um plano de promoção de ideias e da linguagem do país (1991, p. 613). A seguir, veremos o caminho que a dublagem brasileira percorreu a partir do momento em que nasceu uma indústria voltada para esta prática. Se na Europa já existiam estúdios de dublagem nos anos 1930, no Brasil, isso se tornou realidade apenas 20 anos depois. Se hoje há uma clara presença da dublagem nos meios audiovisuais, esta construção pode ser percebida através das leis e da organização político-cultural do país, com semelhanças e diferenças do que ocorreu nos países europeus neste momento anterior à Segunda Guerra Mundial.

3.2 A CHEGADA E CONSOLIDAÇÃO DA DUBLAGEM NO BRASIL

A primeira dublagem realizada em território nacional por artistas brasileiros foi do longa-metragem de animação “Branca de Neve e os sete anões” (Hand, 1937), cujo lançamento nos cinemas do Brasil ocorreu em 1938 (FREIRE, 2011, p. 10). Antes desta primeira experiência, outras obras estrangeiras circularam pelas telas do país com versão falada em português, mas nos moldes também utilizados na Europa de gravar a dublagem fora do país para o qual ela seria destinada. “Esposa de ninguém” (Arzner, 1930), da Paramount, foi lançado no Brasil com uma dublagem gravada nos Estados Unidos por artistas amadores de origem brasileira e portuguesa. O trabalho foi desaprovado pelos críticos da revista Cinearte na edição de novembro de 1931, que consideraram as “inflexões forçadas” (FREIRE, 2011, p. 8-9).

Logo a legendagem foi adotada como padrão nos cinemas brasileiros, mas não tardou para a dublagem fazer uma nova tentativa pelo circuito exibidor. Este novo voo ocorreu cinco anos após a tentativa frustrada de “Esposa de ninguém”, trazendo dois longas-metragens vertidos para o português: “A cadeira elétrica” (Bischoff, 1932) e “O grande Nicolao” (Tavano, 1935). O único detalhe da “dobragem” das duas películas trazidas pela Distribuidora

Nacional era o fato da versão ter sido confeccionada em Portugal por atores lusitanos. Embora a qualidade técnica tenha sido elogiada e o distribuidor tenha prometido dublagens brasileiras feitas no Brasil a curto prazo, o projeto não foi adiante, provavelmente, devido aos altos custos desta modalidade de tradução audiovisual (FREIRE, 2011, p. 9).

Até 1938, a dublagem ficou relegada aos cinejornais estrangeiros, que contavam com versões gravadas em Nova Iorque por locutores brasileiros residentes na cidade. Apenas o primeiro longa animado da Disney foi capaz de reunir uma equipe totalmente composta por artistas brasileiros para realizar o que consideramos a primeira dublagem brasileira de um filme. "Branca de Neve e os sete anões" ficou sob os cuidados do Departamento de Dublagem da Sonofilms, no Rio de Janeiro, e contou com nomes relevantes na produção de sua localização brasileira. Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica, ficou responsável pela parte técnica da dublagem. Os compositores João de Barro e Alberto Ribeiro foram encarregados pela adaptação musical do longa (FREIRE, 2011, p. 9-10).

Cantores, radialistas e radioatores formaram o elenco brasileiro de "Branca de Neve e os sete anões", aumentando o apelo do filme junto ao público e, ao mesmo tempo, reunindo profissionais com uma especialização mais próxima às especificidades que a dublagem exige. O trabalho foi elogiado pela revista Cinearte e, além de críticas positivas, também carregou o mérito em ser sucesso de público. Ainda nas dependências da Sonofilms foram gravadas versões de outros filmes da Disney, como "Pinóquio" (Ferguson, Roberts, Sharpsteen, 1940) e "Dumbo" (Ferguson, Jackson, Sharpsteen, 1941), que não repetiram o mesmo sucesso da animação pioneira de 1937 e também esbarraram no recorrente problema da baixa qualidade técnica no som do circuito exibidor brasileiro (FREIRE, 2011, p. 12-13).

Em meados da década de 1940, um novo teste com dublagem foi realizado, desta vez através da vertente do *voice-over*, onde uma única voz faz uma tradução dos diálogos, sem eliminar completamente o som original. As obras contempladas foram "Desencanto" (Lean, 1945) e "O justiceiro" (Kazan, 1947), atraindo opiniões divergentes dos críticos da revista Cine Repórter. Apesar das tentativas de levar a dublagem aos cinemas do país, em 1948, um relatório do Departamento de Comércio dos Estados Unidos informou que a versão de filmes estadunidenses no Brasil não obteve sucesso, tanto por conta das instalações sonoras precárias, quanto pela boa aceitação do público junto à legendagem (FREIRE, 2011, p. 15-16).

O caminho tortuoso do som nas salas de exibição brasileiras não apenas transferiu a culpa para os técnicos de captação, dando a entender que o problema era na origem do áudio das produções nacionais, como naufragou a tentativa de firmar a dublagem na indústria. Esta

prática só viria a ter uma segunda chance com o público, anos mais tarde em outro meio: a televisão. Com a chegada da TV no Brasil em 1950, este novo meio se desenvolveu e apresentou-se como potencial substituto do rádio. Como boa parte dos incentivos financeiros das emissoras de televisão do Brasil vinham de marcas estrangeiras, foi uma questão de tempo até uma *major* se interessar em investir neste novo mercado (MATTOS, 2002, p. 70).

A Screen Gems, subsidiária da Columbia Pictures, firmou um contrato com Mário Audrá Júnior para dublar filmes para a TV. Em 1958, o produtor abriu o primeiro estúdio de dublagem do Brasil, a Gravasom, com equipamentos da recém extinta Cinematográfica Maristela, fundada também por Audrá no início da década (FREIRE, 2014, 1177). Não apenas em São Paulo a indústria da dublagem começava a dar seus primeiros passos. No Rio de Janeiro, já em 1960, surgiu a ZIV – que não tardou a se tornar Rivaton –, sendo seguida pela Cinecastro, Dublasom Guanabara, Ibrasom e Riosom (FREIRE, 2014, p. 1179). A década de 1960 foi decisiva não apenas para a televisão viver um salto em seu alcance, como também para a dublagem de fato firmar-se como um mercado.

As décadas seguintes mantiveram a existência dos filmes estrangeiros falados em português muito atrelada à TV, respirando novos ares apenas no fim dos anos 1980 com a chegada do VHS, que abriu espaço para a reprodução de cópias dubladas de títulos infantis ou voltados para a família. A indústria da dublagem permaneceu se expandindo e consolidando através de espaços modestos que surgiam em outras mídias: o início da TV paga trouxe canais voltados às faixas etárias menores e as salas de cinema periodicamente exibiam animações dedicadas a este mesmo público. O salto experimentado por este mercado ocorreu apenas em meados da primeira década dos anos 2000, quando a televisão por assinatura testemunhou um crescimento galopante e as salas de cinema tiveram uma curva vertiginosa no número de espectadores. Neste momento, o novo público que passou a consumir estas mídias exigiu produções dubladas, tirando de vez a versão brasileira dos domínios da TV aberta. Além dos canais pagos e do circuito exibidor, ainda há, hoje, o mercado de *home video* – que não inclui apenas DVD e Blu-ray, mas também aluguel e venda digitais – e os serviços de vídeo sob demanda, que oferecem uma quantidade enorme de títulos renovados constantemente.

É nesta difusão ilimitada da dublagem que surge a discussão acerca dos direitos autorais e conexos devidos aos dubladores brasileiros. Para que o assunto seja introduzido devidamente, precisamos retornar a 1978. Este ano foi movimentado e histórico para a categoria, com decisões que até hoje interferem e repercutem nos moldes do mercado de dublagem. Em 4 de março, os dubladores cariocas, partindo da Herbert Richers, iniciaram

uma greve[27], sendo uma das lideranças o ator Jorgeh Ramos. Nesta época, o estúdio tinha em seu quadro de vozes os profissionais que estrelavam grande parte das produções dubladas no Brasil, devido especialmente à relação de exclusividade da Rede Globo com a casa. Com domínio do mercado, a Herbert Richers empregava todo o seu elenco, assinando a carteira destes atores que compunham um grupo restrito.

Uma greve idealizada por esta parcela da categoria já nascia com relativa força. Em 17 março, os dubladores paulistanos fecharam questão com os colegas cariocas, aderindo à greve e pontuando suas reivindicações[28]. Devemos abrir parênteses: apesar do surgimento dos gravadores portáteis nos documentários da década de 1960, a transição para o som direto no cinema brasileiro de ficção foi um processo gradual. Era comum os produtores desencorajarem a captação de som no set, devido ao maior número de possibilidades de erros e, consequentemente, mais tomadas a serem filmadas. Apenas um som guia era registrado para servir de base para a dublagem e sonorização dos filmes brasileiros, posteriormente feitas em estúdio (COSTA, F., 2008, p. 151-153).

Nem todos os atores escalados no filme eram chamados ao estúdio posteriormente para dublar a si mesmos, então o trabalho de dublagem das produções brasileiras contava frequentemente com participação daqueles atores de voz. A remuneração dos dubladores para dublar filmes nacionais era maior que para dublar obras estrangeiras. Em 1978, a categoria recebia 20% do maior salário-mínimo[29] por hora de dublagem de filme brasileiro, 15% por hora para produções de outros países e 33% por hora para dublar longas-metragens para cinema (SILVEIRA, 1978). O número de filmes brasileiros e produções para cinema representava pequena parte do fluxo, sendo a maior parte do trabalho dos estúdios de dublagem os “enlatados” para televisão, que representa o menor cachê para os artistas[30].

Dentre as reivindicações da greve, estavam o nivelamento das três modalidades de dublagem – filmes brasileiros, estrangeiros e para cinema – em 33% do salário-mínimo por hora, se o personagem fosse fixo em um seriado, a categoria pedia cachê de 43% por hora e, sendo diretor de dublagem, 65% do salário-mínimo[31]. Os dubladores paulistanos protestavam por carteira assinada respeitando as normas de pagamento, conforme constava no acordo de

---

[27] DUBLADORES formalizam suas reivindicações. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 mar. 1978. p. 44.
[28] GREVE dos dubladores parece chegar ao fim. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 jul. 1978.
[29] Salário mínimo de maio de 1977 a maio de 1978: Cr$1.106,40. Salário mínimo de maio de 1978 a maio de 1979: Cr$1.560,00. Entre 1973 e 2005, o salário mínimo brasileiro permaneceu sempre em torno de US$81, descontando as variações das moedas. Disponível em <http://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336>. Acesso em: 10 de abr. 2019.
[30] DUBLADORES podem ficar em greve até 8 de maio. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 abr. 1978.
[31] NENHUM acordo entre empresas e dubladores. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 mai. 1978.

trabalho firmado em 1976, com data de vencimento para 31 de março de 1978[32]. A Álamo, maior estúdio de São Paulo e único na capital que assinava carteira de seu elenco de 30 dubladores, remunerava os atores por um valor fixo mensal em vez de pagá-los pela hora de produção. De acordo com os artistas, era uma espécie de troca para compensar férias, décimo terceiro salário e Fundo de Garantia. Para os dubladores não era vantajoso, pois, se no Rio de Janeiro um dublador ganhava quatro mil cruzeiros semanalmente, na Álamo, os empregados recebiam nove mil cruzeiros mensalmente (ALVES, 1978).

Outra reivindicação dos dubladores era o pagamento dos direitos de intérprete, ou seja, os direitos autorais. A categoria afirmou que a dublagem de um filme para TV custava cerca de Cr$15300 e, quando transmitida, a obra renderia 15 mil cruzeiros por minuto de lucro[33] para a emissora (ALVES, 1978). Este argumento era utilizado, na época da greve de 78, para mostrar que havia total possibilidade de os clientes pagarem um valor maior pela hora de trabalho dos dubladores, mas a lógica de analisar o custo-benefício persegue toda a luta da categoria pelo pagamento correto do direito autoral.

A reivindicação pelo pagamento por estes direitos se fortaleceu após a publicação da lei nº 6533, em 24 de maio de 1978, que enfim regulamenta a profissão de artista e de técnico em espetáculos de diversões no Brasil. No artigo 13 desta lei, o texto diz que “não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais” e, no parágrafo único deste mesmo artigo, que “os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra”[34]. Sendo assim, começou a circular entre os dubladores a possibilidade e o respaldo legal para poderem cobrar as emissoras de TV, seus maiores clientes na época, participação nos lucros do bolo publicitário dos intervalos comerciais.

Embora a lei só entrasse em vigor em 19 de agosto de 1978, foi considerada uma vitória pela categoria sua publicação, especialmente durante um período de greve. Mesmo com algumas atividades funcionando parcialmente, a paralisação dos dubladores durou até agosto daquele ano, completando cerca de cinco meses de mobilização[35]. Em plena ditadura militar, o fim dos anos 1970 foi de grande efervescência na classe trabalhadora brasileira, com greves eclodindo especialmente no ABC Paulista (VILELA, 2019).

---

[32] DUBLADORES ainda sem acordo. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mar. 1978.
[33] Levando em consideração os valores expostos na nota de rodapé nº 29, as emissoras faziam cerca de 10 salários mínimos por minuto de lucro durante a exibição do produto dublado.
[34] BRASIL. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 11 de abr. 2019.
[35] NÃO haverá aumento para os dubladores. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 ago. 1978.

Se considerarmos que os dubladores brasileiros ficaram cinco meses de braços cruzados em um contexto de ditadura e forte repressão à classe trabalhadora e artística, é possível avaliar que a categoria também fez parte deste momento de transição que englobou greves e passeatas, sempre sob repressão e com altos custos coletivos até tornar possível a caminhada em direção à redemocratização do país. Dia 25 de maio de 1978, às 23 horas, no Teatro Oficina, na Bela Vista, em São Paulo, aconteceu uma assembleia reunindo mais de 100 dubladores, em sua maioria paulistanos, para discutir os termos da greve. Flavio Dias, dublador que entrevistamos, nos relatou que estava presente nesta reunião e que o clima político na época era delicado.

> A primeira reunião de artistas no Brasil durante a ditadura foi de dublagem, foi em 78 no Teatro Oficina. E eu estava lá. E eu fui preso naquela noite. Eu saí para comprar cigarro para um amigo chamado Líbero Miguel, que já faleceu, e mais dois outros colegas que pediram, e eu não voltei. Aí, no dia seguinte, eles ficaram sabendo que eu tinha sido preso. Eu saí e a polícia estava de olho. Eu fui explicar na delegacia que o que estava rolando lá dentro era uma assembleia de atores, mas não por greve ou seja lá o que for, simplesmente para discutir, para o próximo ano, qual seria a mais-valia da minha hora de trabalho. Agora, eu levei três horas para explicar isso para o delegado, ele não queria aceitar. [O delegado] Falou "se tem ator lá dentro, tem terrorista, melhor a gente ir lá", falei "não, não se trata disso, são atores em dublagem, na verdade, são radioatores que passaram a dublar, não são atores de teatro" – mentira, eu era ator de teatro –, mas eu tentei engambelar para evitar que eles fossem atrás e tentassem prender mais alguém ou criasse um problema porque ia dar merda. (DIAS, 2016)

A greve de 78, histórica para a união e resistência da categoria de dubladores, foi perdendo sua força diante de insistentes tentativas de desestabilização, partindo dos proprietários de estúdios de dublagem e dos sindicatos patronais[36]. O fim de sua movimentação e o início da luta voltada especificamente ao pagamento dos direitos autorais foi praticamente simultânea no Rio de Janeiro. A Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa (ASA), presidida por Jorgeh Ramos, não congregava apenas os artistas dubladores, mas todas as demais expressões da atuação com o propósito de cobrar os direitos conexos na reprodução das obras de seus associados.

3.3 A GREVE DE 1978 E A PRIMEIRA ASSOCIAÇÃO DE PROFISSIONAIS

A atuação da ASA abarcava apenas os profissionais do Rio de Janeiro e seu primeiro movimento foi cobrar o pagamento dos direitos autorais juntos às emissoras de TV, que eram as principais difusoras dos trabalhos dos atores. A lei nº 5988 de 14 de dezembro de 1973, regula os direitos autorais e institui o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA),

[36] NÃO haverá aumento para os dubladores. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 ago. 1978.

subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). A criação deste novo órgão vinha com a ideia de gerir o sistema de arrecadação e a distribuição dos direitos autorais[37]. Juntamente a promulgação da lei nº 6533 em 1978, regulando a profissão do artista, proibindo a cessão de seus direitos autorais e obrigando a remuneração para cada exibição do trabalho, a ASA vislumbrou a legislação em favor da classe. Era necessário fazê-la ser cumprida.

A associação enviou uma solicitação à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para que houvesse o cumprimento da lei, reiterando seu papel como arrecadadora dos direitos autorais de seus membros. De acordo com a legislação em que a ASA se firma, as produções que não estiverem em dia com o pagamento dos direitos autorais e conexos estarão impedidas de serem veiculadas. Em 15 de agosto de 1978, a Folha de São Paulo, em uma reportagem intitulada “Censura Federal desobedece a lei”, noticiou que a DCDP se recusou a cumprir o texto da lei nº 6533 e, por consequência, barrar a emissão dos programas de TV com pendências referentes aos direitos de intérprete[38].

Através de seu diretor, Rogério Nunes, o órgão governamental alegou que havia uma negociação entre o MEC e o Serviço Federal de Processamento de Dados (SERPRO) para definir questões referentes à cobrança dos direitos autorais, o que provocou reação nos associados da ASA. Jorgeh Ramos declarou à Folha de São Paulo que a lei nº 6533/78 foi “impedida de vigorar por órgãos subalternos. Ela mostra que não adianta, aos trabalhadores, a conquista de uma lei porque é o poder econômico quem decide se ela vai ser aplicada”. A entidade dos artistas calculava, à época, que a Rede Globo passaria a pagar quase dois milhões de cruzeiros mensalmente de direitos conexos se a lei fosse aplicada.

A fala de Ramos se mostraria mais precisa no ano seguinte. A ASA continuou movimentando-se para agregar membros e agir judicialmente em prol do respeito da legislação pelos canais de televisão. Há registro de uma assembleia convocada pela entidade para o dia 30 de abril de 1979 no Teatro Dulcina, na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro. As articulações da entidade geraram um resultado positivo para a unidade da categoria, pois em setembro do mesmo ano a ASA já possuía 400 associados (NEIVA, 1979).

No referido mês, a sociedade dos artistas participou de uma audiência na 9ª Vara Cível do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Além de Jorgeh Ramos, também foram ouvidas pelo juiz Júlio da Rocha, as atrizes Norma Blum e Ana Maria Magalhães[39]. A ação

---

[37] BRASIL. Lei nº 5988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L5988.htm>. Acesso em: 13 de abr. 2019.

[38] DIREITO autoral. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 ago. 1978.

[39] Nascida no Rio de Janeiro, Norma Blum iniciou sua carreira na TV Tupi, participando de programas e novelas. Também trabalhou em outras emissoras, como a TV Excelsior, e atuou no cinema até ingressar no

movida pela ASA contra a Rede Globo, TV Tupi, Bandeirantes e TVS (ou Studio Silvio Santos Cinema e Televisão Ltda., que em 1981 tornar-se-ia SBT) intentava barrar a transmissão de novelas, programas como "Fantástico" e todas as produções dubladas.

À Folha de São Paulo, Norma Blum comentou sobre a venda e exibição de novelas brasileiras no exterior, citando como exemplo "Senhora" (Rossano, 1975) e "Escrava Isaura" (Gonçalves, Rossano, 1976-1977), produções em que atuou e foram licenciadas para outros territórios, mas sem qualquer divisão de lucros via direitos conexos. O percentual definido pela ASA para pagamento de direitos autorais foi de 1% baseado no faturamento da emissora durante a exibição de uma obra que possua seus associados no elenco. O valor resultante desse 1% do lucro do canal seria dividido entre atores e equipe técnica.

Jorgeh Ramos frisou que, considerando apenas o Rio de Janeiro, as emissoras deviam 60 milhões de cruzeiros em direitos autorais[40], sendo metade deste montante referente à Globo. Os canais, por sua vez, disseram que "toda obra coletiva é propriedade da empresa, que não necessita, assim, pagar esses benefícios aos intérpretes". A questão não passa pela possessão da obra, mas sim pelo uso de imagem e voz dos atores, que têm seus direitos de intérprete garantidos pela legislação (CAMBARÁ, 1979).

Na quinta-feira, 20 de setembro de 1979, o juiz Júlio da Rocha expediu liminar favorável à ASA, determinando que as quatro emissoras notificadas suspendessem a exibição de todas as atrações da grade de programação que possuíssem algum débito referente aos direitos autorais devidos aos artistas. O mandado judicial foi entregue na sexta-feira, dia 21, entre 16h30 e 19h, diretamente na sede dos canais. Os responsáveis de nenhuma das estações de TV encontravam-se no local no momento em que o oficial de justiça compareceu com o documento, mas a entrega foi realizada independente disso.

Enquanto suas emissoras eram notificadas judicialmente, os diretores da Rede Globo, TV Tupi, Bandeirantes e TVS encontravam-se em reunião no centro do Rio de Janeiro, em uma agência de publicidade sem localização revelada. Ali, tratavam acerca da consequência mais preocupante na possibilidade de suspensão da programação: prejudicar os anunciantes.

---

elenco de estreia da Rede Globo em 1965. Na emissora, fez carreira nas telenovelas, destacando-se nas personagens Malvina de "Escrava Isaura" (1976-1977) e Frau Herta de "Ciranda de pedra" (1981). Também carioca, Ana Maria Magalhães é atriz, diretora, produtora e roteirista. Como atriz, podemos ressaltar sua participação como Seboipepe no filme "Como era gostoso o meu francês" (1971), Glorinha na novela "Gabriela" (1975) e Aurora Madalena na última obra cinematográfica de Glauber Rocha, "A idade da pedra" (1980). Magalhães também dirigiu curtas e longas-metragens, além da série documental "O Brasil de Darcy Ribeiro" (2014).

[40] Nos valores considerados até maio de 1979, conforme expostos na nota de rodapé nº 29, o valor de 60 milhões de cruzeiros era o valor correspondente a 38 mil salários mínimos à época. Para efeitos de comparação, levando em conta o valor do salário mínimo durante o ano de 2020, é como se as emissoras devessem cerca de R$39,7 milhões em direitos autorais.

Diante da possibilidade de avariar a imagem de suas respectivas empresas junto a quem mais injeta dinheiro nelas, os empresários tomaram a decisão de não suspender a programação. A conclusão alcançada por eles deu conta de que não haveria prisão por desrespeitar a liminar, e eventuais multas seriam pagas sem causar maiores danos. Os executivos foram pelo caminho que seria menos prejudicial para os negócios. O grupo também planejou entrar com um mandado de segurança pedindo a cassação da liminar na segunda-feira, dia 24 de setembro (CAMBARÁ, 1979).

Entre os filiados à ASA, o sentimento foi de indignação e desgosto diante da recusa dos canais de TV em cumprir a lei. Ana Maria Magalhães declarou que "enquanto 'Gabriela' voltava ao ar com um novo patrocinador e dava tão altos Ibopes (sic) como da primeira vez, grande parte do elenco estava desempregado". Elizabeth Savalla[41], também associada, dizia que a Globo a "coloca de molho alguns meses por ano, alegando que é preciso descansar a imagem", mas, enquanto isso, reprisa algum trabalho antigo da atriz sem pagar os direitos conexos (NEIVA, 1979).

Parte da expectativa criada com a decisão do juiz se deu porque corria a informação de que a Rede Globo cogitava iniciar o pagamento dos direitos autorais a partir da sexta-feira, 21 de setembro, e parcelar os 30 milhões de cruzeiros acumulados. A reportagem da Folha de São Paulo não explicou ao certo o motivo da desistência. Quando entrevistamos Marcio Seixas, ele comentou conosco acerca deste movimento da ASA, dando a entender que de fato tratou-se de uma atitude corajosa, mas abafada pelo respaldo que as emissoras possuíam junto às instituições.

> Houve a obrigatoriedade de um pagamento que dávamos como certo que seria pago e, de repente, esse assunto morreu e não conseguimos mais ter acesso a qualquer explicação. Houve mesmo uma euforia, [diziam] "puxa, vão depositar tanto". Me lembro que um dos advogados era Dr. Pedrilvio, falecido, [ele disse] "vocês ganharam, vão ganhar uma bela bolada". Esse assunto morreu e nunca mais se falou de assunto nenhum. A gente tinha muito medo de querer ir muito fundo e, de repente, um cara [do governo, provavelmente, dizer] "venha cá, está querendo saber demais". Era assim que se falava conosco [artistas] na época. (SEIXAS, 2017)

Após o ocorrido, a ASA continuou a movimentar-se com o propósito do pagamento dos direitos autorais de seus associados ser regulado e efetivado. Em outubro de 1979, Jorgeh Ramos, Norma Blum, Ana Maria Magalhães e Katia D'Angelo[42] foram a Brasília para

---

[41] Natural de São Paulo, Elizabeth Savalla fez sua primeira novela aos 21 anos, interpretando Malvina em "Gabriela" (Avancini, 1975). Por oito anos, ficou em cartaz com a peça "É...", de Millôr Fernandes. Trabalha com frequência nas novelas escritas por Walcyr Carrasco, entre elas "Chocolate com pimenta" (Fernando, 2003-2004), "Alma gêmea" (Fernando, 2005-2006) e "Êta mundo bom" (Fernando, 2016).

[42] Kátia D'Angelo é uma atriz nascida no Rio de Janeiro que estreou na televisão em 1974, participando de produções de sucesso como "Anjo mau" (Di Biase, Villamarim, Araújo, 1976) e "Pantanal" (Monjardim, Naar,

presenciar um convênio entre o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e o Serviço Federal de Processamento de Dados (SERPRO). A parceria entre os dois órgãos tinha como finalidade desenvolver um método e viabilizar o levantamento de dados acerca das exibições públicas de criações artísticas para, deste modo, arrecadar e distribuir o que fosse devido aos autores de tais obras[43].

Em junho de 1981, o CNDA havia fixado o número de 3,5% a ser pago aos artistas por seus trabalhos veiculados na TV. Para demonstrar apoio, a ASA e o SATED/SP estiveram em Brasília para entregar um memorial com cerca de mil assinaturas de seus associados ao então general presidente João Figueiredo[44]. Um ano depois, foi determinado que o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD) seria a entidade arrecadadora responsável por colher os direitos dos artistas, incluindo aqueles abarcados pela Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa (ASA)[45]. A determinação ocorreu, pois a lei que criou o ECAD, nº 5988/73, determina em seu artigo 115 que somente este órgão poderá arrecadar e gerir os valores referentes a direitos autorais e conexos dos artistas[46].

Passado mais um ano, a ASA entrou com recurso no Supremo Tribunal Federal (STF) contra a Rede Globo, quando esta recebeu um parecer favorável da Justiça reconhecendo, sobre todas as suas produções artísticas, direito de exclusividade, sem haver de pagar direitos de intérprete aos atores envolvidos[47]. Com o fim da ditadura militar, o Brasil vivia um período de transição democrática sob a presidência de José Sarney, e um dos principais componentes deste período foi a Assembleia Nacional Constituinte. Depois de 21 anos de um regime de exceção e de uma Constituição imposta em 1967 com o principal fim de fortalecer e institucionalizar a ditadura, elaborar uma nova Carta Magna, com parâmetros democráticos, era essencial para o Brasil.

Em 1º de fevereiro de 1987, os constituintes tomaram posse e iniciaram os trabalhos, que seriam finalizados apenas em 22 de setembro de 1988, quando o texto da Constituição foi aprovado. Durante este período, os artistas mobilizaram-se para fortalecer a legislação do direito autoral, tentando inseri-la diretamente na nova Carta Constitucional. A ASA, neste período com aproximadamente mil filiados, levou através de seu presidente, Jorgeh Ramos, as

---

1990). No cinema, D'Angelo recebeu o Kikito de melhor atriz por “Barra pesada” (Faria, 1977) e fez filmes reconhecidos, como “O caso Cláudia” (Borges, 1979).

[43] DIREITOS autorais pelo computador. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 out. 1979.

[44] ARTISTAS vão ao Palácio falar com Figueiredo. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 jun. 1981.

[45] APROVADA a regulamentação do Ecad. Folha de São Paulo, Brasília, 14 jun. 1982.

[46] BRASIL. Lei nº 5988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L5988.htm>. Acesso em: 13 de abr. 2019.

[47] ATORES vão ao STF contra a Globo. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 jun. 1983.

reivindicações, denúncias e relatos acerca da atividade artística no Brasil. O líder da associação declarou, na Subcomissão de Direitos e Garantias Individuais, que “no Brasil, só se defende a propriedade privada de quem detém a riqueza”, de acordo com reportagem do Correio Braziliense[48].

A Assembleia Constituinte transcorreu com alguns percalços, sofrendo pressão do Governo Sarney e dos militares, grupo do qual o então presidente mantinha proximidade (FERREIRA, 2010, p. 26-31). Os artistas e intelectuais mostravam-se frustrados com o rumo da Constituinte, o SATED/SP e a ASA, na figura de seus presidentes, Ligia de Paula[49] e Jorgeh Ramos, denunciavam um caráter conservador e excludente dos parlamentares envolvidos (CARVALHO, S., 1987).

O último movimento noticiado da ASA, que encontramos no decurso da pesquisa, foi ainda durante o desenvolvimento da Constituição de 1988. Até a promulgação da nova Carta, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) ainda existia, respondendo à Polícia Federal. O decreto nº 82385, que regulamentou a lei nº 6533/78 – responsável por regularizar a profissão de artista –, entregava ao “órgão federal competente” a responsabilidade de liberar exibição da obra ou espetáculo apenas mediante o comprovante de pagamento dos direitos autorais e conexos.

De acordo com reportagem de O Globo, publicada em maio de 1988, a Polícia Federal e a ASA reuniram-se no fim do mês de abril do mesmo ano no intuito de ajustar detalhes acerca da exigência do comprovante de pagamento dos direitos autorais. O jornal dizia que o encontro foi bem-sucedido e ambas as partes encontravam-se satisfeitas, mas no dia 27 de abril, o presidente José Sarney assinou o decreto nº 95971, que tirava da Polícia Federal e, consequentemente, da DCDP, a responsabilidade de exigir o comprovante de pagamento de direitos autorais e de liberar ou não a exibição pública das obras[50]. A ASA cogitou, então, processar o presidente por crime de responsabilidade, pois Sarney “impediu o cumprimento da lei” em seu ato[51], o que consta no artigo 84, item VII, a Constituição de 1967, como infração (FREITAS, 1988).

---

[48] ARTISTAS exigem um “tratamento digno”. Correio Braziliense, Brasília, 29 abr. 1987.

[49] Formada pela Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), Ligia de Paula atuou no teatro, na televisão e no cinema. Em 1985, foi eleita presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo (SATED/SP), cargo que ocupou até 2017. Lígia de Paula faleceu em 28 de maio de 2018.

[50] BRASIL. Decreto nº 95971, de 27 de abril de 1988. Altera a redação dos arts. 34 e 35 do Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, que “regulamenta a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões e dá outras providências”. Disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/114398/decreto-95971-88>. Acesso em: 14 de abr. 2019.

[51] O decreto assinado pelo então presidente José Sarney também pode ser visto como estratégico para os negócios de sua família. No período de seu mandato como senador pelo Maranhão, de 1971 a 1985, Sarney

Se até o fim dos anos 1980 as maiores movimentações dos dubladores partiam do Rio de Janeiro, o envolvimento político da categoria ficou mais equilibrado no começo da década de 1990. Embora Jorgeh Ramos tenha realizado muitos esforços com a ASA, efetivamente nada mudou para os profissionais da dublagem. A existência de uma lei que regula os direitos autorais desde 1973 e de uma lei que obriga o pagamento destes mesmos direitos aos artistas desde 1978 não foram suficientes para transformar o cenário. A despeito da gradativa popularização do VHS e da TV paga (MATTOS, 2002, p. 124-125), os canais abertos ainda eram os maiores clientes e difusores da dublagem brasileira – e seguiam sem pagar os direitos de intérprete aos dubladores.

Figura 5 – Jorgeh Ramos.

Fonte: Caderno Revista da Folha, Folha de São Paulo, 2 de janeiro de 1994.

---

acumulou um jornal e três estações de rádio e iniciou a construção de uma emissora televisiva, a TV Mirante. Em 1984, o prazo dado pelo Ministério das Comunicações para implantar o canal se aproximava do fim e as obras estavam atrasadas, mas o parlamentar conseguiu postergar a data limite junto ao ministro do Interior de João Figueiredo, Mário Andreazza. Em 1987, já empossado presidente da República, inaugurou a TV Mirante em São Luís como retransmissora do SBT, uma vez que a Rede Globo já possuía contrato com a TV Difusora há 18 anos. Essa união de meios de comunicação fez do Sistema Mirante de Comunicação – hoje, Grupo Mirante – um conglomerado local controlado pela família Sarney (LOPES, 1986). A partir de 1991, a TV Mirante começou a retransmitir a Rede Globo, parceria que já dura quase 30 anos e que potencializou ainda mais a influência do grupo no Maranhão. Isso fortaleceu o "coronelismo eletrônico" na região, que se caracteriza por utilizar os meios de comunicação para influenciar a audiência de acordo com os interesses políticos e econômicos de seus proprietários. Uma reportagem da Folha de São Paulo de fevereiro de 2009 vazou grampos da Polícia Federal que mostravam José Sarney e seu filho Fernando Sarney, presidente da TV Mirante, combinando de atacar o então governador do Maranhão, Jackson Lago (PDT), em seu jornalismo (SELIGMAN, SOUZA, 2009). Outros estados com forte presença do "coronelismo eletrônico" também são: Bahia (família de Antônio Carlos Magalhães), Alagoas (família de Fernando Collor de Mello), Ceará (família de Tasso Jereissati), Pará (família de Jader Barbalho), Sergipe (família de Augusto Franco) e Minas Gerais (família de Tancredo Neves).

3.4 A SEGUNDA ASSOCIAÇÃO E A GREVE DE 1997

Foi diante deste cenário que Flavio Dias, dublador paulistano, no ofício desde 1975, tomou a iniciativa de fundar a Sociedade Nacional dos Atores (SONAT) em 1994, com auxílio constante de dois colegas, Lene Bastos e Eleu Salvador. Apesar do nome, a SONAT era focada apenas nos atores em dublagem e sua principal luta era fazer valer a legislação que obriga o pagamento dos direitos autorais aos artistas. Outro aspecto de divergência entre a referida associação e sua antecessora é a abrangência territorial. Enquanto a ASA limitava seu quadro apenas aos dubladores cariocas, a SONAT fez esforços para ir além de sua sede em São Paulo e congregar os artistas do Rio de Janeiro.

O fato de a entidade surgir nos anos 1990 e não na década de 1970, como ocorreu com a associação anterior, pode ter sido um fator positivo para abarcar os dois polos. Também podemos considerar a greve de 78 como experiência agregadora para a categoria. Nela, foram vistos os limites de união destes profissionais e os métodos recorridos pelos empresários para não se prejudicarem. É importante mencionar que o mercado de dublagem ainda é – e sempre foi – restrito, existente em poucas cidades e aglutinando um número limitado de profissionais. Ao mesmo tempo, é uma indústria que lida diretamente com conglomerados gigantescos, detentores de muita influência e capital, como emissoras de TV e distribuidoras multinacionais. Essa dinâmica é um fato de provável dificuldade nas mobilizações da categoria.

Independentemente deste contexto, a década de 1990 também foi relativamente agitada para os dubladores. Em 1997, poucos anos depois do nascimento da SONAT, os artistas da dublagem iniciaram uma greve, a segunda que marcou a classe. O início se deu no Rio de Janeiro em 12 de março, quando os dubladores cariocas paralisaram suas atividades por 48 horas. O movimento foi liderado por Dário de Castro, que presidia a Associação Profissional dos Trabalhadores em Empresas de Dublagem, entidade trabalhista voltada para o mercado do Rio de Janeiro[52].

Um dos líderes dos dubladores em São Paulo durante esta movimentação foi Gilberto Baroli, que revelou a reivindicação por carteira assinada como principal pauta entre o grupo paulistano[53]. Na capital fluminense, a categoria desejava o respeito ao acordo de trabalho, que vinha sendo descumprido em tópicos-chave, como a remuneração indivisível da primeira hora

---

[52] DUBLADORES cariocas fazem paralisação por salários. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 mar. 1997.
[53] DUBLADORES discutem greve. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 jul. 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280715.htm>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

gravada[54]. A pauta que unia os dois polos era o reajuste salarial, pois o último havia sido no início do Plano Real, implantado em 27 de fevereiro de 1994, no Governo Itamar Franco (FRANZINI, 1997).

Em 29 de junho, foi a vez dos dubladores paulistanos realizarem uma paralisação de 48 horas para sinalizarem aos estúdios a exigência referente ao trabalho de carteira assinada. Gilberto Baroli declarou à Folha de São Paulo, no dia 30 deste mês, que esperava-se também um acordo entre os estúdios de São Paulo e do Rio de Janeiro para fechar valores parecidos, a fim de não desequilibrar o mercado e um polo cobrar preços muito diferentes do outro[55]. No dia 15 de setembro de 1997, oficialmente iniciou a greve dos dubladores paulistanos e cariocas que, juntos, somavam cerca de 300 artistas[56].

A greve de 97 é lembrada por muitos dubladores da geração pós-1978 como um marco da união da categoria, pois houve uma consonância no eixo Rio-São Paulo pouco frequente. O movimento durou menos tempo, mas encarou um maior número de estúdios – neste ano, já eram contabilizadas 17 casas paulistanas e 10 cariocas – que a importante greve de 20 anos atrás, onde as duas capitais somavam cerca de 10 estúdios de dublagem juntas.

Além da pressão de um maior número de empresários, os efeitos sentidos pela greve incomodavam outros meios que não apenas a TV aberta. Novelas e seriados tiveram exibição comprometida em emissoras como CNT Gazeta, mas a greve dos dubladores também interferiu na estreia de novos canais pagos, como Discovery Kids e Casa Club TV, que dependiam de localizar suas produções em português para irem ao ar (FRANZINI, 1997). De acordo com Gilberto Baroli, a greve de 97 durou 45 dias (LESSA, 2002, p. 255) e enfrentou consequências prejudiciais aos dubladores, pois caiu em dissídio coletivo[57]. Em entrevista com Marco Antonio Costa, que faz parte desta geração pós-1978 da dublagem carioca, foi-nos relatado como foram os acontecimentos referentes à categoria, após o fim destas semanas de paralisação.

> Na realidade, a nossa categoria nunca esteve unida. Nunca. Ela esteve “pseudo-unida” em algumas greves, como a greve de 97 em que Rio e São Paulo fizeram uma paralisação, acho que foi a época que a gente ficou mais unido. A gente ia para São Paulo em grupo, fretávamos ônibus ou íamos de avião; cada um indo do seu jeito, e o pessoal de São Paulo vinha para o Rio. Foi o único movimento que tinha grande chance de dar certo, tanto é que deu certo até um certo ponto, a gente não contava que a greve caísse em dissídio. E quando ela caiu em dissídio, ela caiu nas

---

[54] DUBLADORES cariocas fazem paralisação por salários. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 mar. 1997.
[55] DUBLADORES param em ‘advertência’. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 jul. 1997.
[56] DUBLADORES entram em greve hoje. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 set. 1997.
[57] O dissídio coletivo ocorre quando os trabalhadores ou sindicatos e empregadores não chegam a um acordo. Desta forma, a situação é levada à Justiça do Trabalho pelos representantes das partes envolvidas e cabe ao Judiciário solucionar o conflito. O dissídio é previsto na CLT e na Constituição Federal, e há requisitos a serem cumpridos para que ele possa ser instaurado (artigo 114 da carta magna e artigos 616 e 859 das leis trabalhistas).

> mãos de um ministro [do Tribunal Superior] do Trabalho que, em vez de procurar saber como funcionava a dublagem (…), o doutor Almir Pazzianotto não quis perder tempo, então ele baixou uma série de medidas que, de uma certa forma, mudaram muita coisa na dublagem e fez nosso ganho cair de 30 a 40%. A gente só conseguiu reaver algumas coisas em um movimento do qual participei como um dos líderes; eu, Sumára [Louise], Lina [Rossana] e Peterson [Adriano] em 2001. Então, a gente levou três, quatro anos com o nosso salário bem achatado. (COSTA, 2016)

Figura 6 – Dubladores em passeata na greve de 1997.

Fonte: Página Dublapédia Brasil, no Facebook[58].

Em 1998, a luta dos dubladores voltou a concentrar-se no pagamento dos direitos autorais, via Sociedade Nacional dos Atores (SONAT), que vinha amadurecendo durante estes quatro anos de existência. Em 19 de fevereiro, o então presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB) sancionou a lei nº 9610, que promoveu uma série de alterações e atualizações na lei nº 5988/73, que regulou os direitos autorais no Brasil. Dentre os 115 artigos da lei, vale destacar aqueles que dão ao autor a paternalidade da obra (artigo 11) e também acesso aos direitos patrimoniais desta, sempre devendo autorizar sua reprodução em quaisquer mídias (artigo 29). Em obras audiovisuais, autor e intérpretes também devem permitir a aplicação econômica da obra e ter seus nomes creditados (artigo 81)[59].

Com uma legislação recém-aprovada, a consolidação dos direitos autorais e conexos mostrou que este debate continuava acontecendo muito além do campo da dublagem. O novo

---

[58] DUBLADORES em greve, 1997. Facebook, 2013. Disponível em < https://www.facebook.com/DublapediaBR/photos/dubladores-em-greve-1997/515146955234192/>. Acesso em: 10 de abr. 2019.

[59] BRASIL. Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

regulamento, somado às garantias da lei nº 6533/78, que impede a cessão dos direitos dos artistas e exige sua cobrança a cada exibição, ofereceu renovação legal à luta da SONAT. Isto coloca, então, a reivindicação dos dubladores com um diferencial se compararmos ao auxílio legislativo que a ASA contou nos anos 1970 e 1980.

Diante da dificuldade de encontrarmos informações precisas sobre a SONAT, de modo que tornasse possível a compreensão de sua trajetória de forma clara, conversamos com seu presidente, o dublador Flavio Dias. Ele nos relatou, em linhas gerais, os principais passos da entidade em seus 10 anos de existência, sendo que o mais marcante deles foi a reunião realizada com a Motion Picture Association (MPA) em 1998. A Motion Picture Association of America (MPAA) é uma associação comercial fundada em 1922 que possui como objetivo defender os interesses de seus membros: as *majors* do cinema estadunidense[60]. A reunião da MPA com a SONAT ocorreu na filial brasileira e, à época, a entidade hollywoodiana representava em território nacional Warner Bros., 20th Century Fox, Walt Disney Pictures e Cinema International Corporation (CIC), uma *joint venture* da Universal Studios com a Paramount Pictures que existiu até 1999 para distribuição de seus títulos fora do mercado estadunidense (BASTOS, 2017, p. 84).

A proposta da SONAT para pagamento dos direitos autorais tratava-se de destinar 2% do lucro com a exibição e venda da obra para os dubladores. De acordo com Flavio Dias, o rendimento seria medido de acordo com a mídia para a qual a dublagem era utilizada: nos cinemas, seria 2% da bilheteria das cópias dubladas; na TV aberta e na TV paga, o percentual viria do bolo publicitário dos intervalos comerciais; nas cópias físicas de *home video*, seria destinado parcela das vendas das unidades. O percentual definido pela SONAT já se mostrava maior que aquele exigido pela ASA há 20 anos, que era de 1%. Devemos considerar que em 1998 já existiam novas mídias e um meio audiovisual mais desenvolvido do que o cenário de 1978 no Brasil.

Dias nos contou que a reunião foi marcada por impasses e resistência dos representantes das *majors* em aceitarem a proposta apresentada pela SONAT. No fim, o máximo que conseguiu ser acertado entre as partes foi a promessa dos executivos de levarem

---

[60] O grupo das seis maiores era composto por Walt Disney Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros. Pictures, Columbia Pictures, Universal Studios e Paramount Pictures. Após a fusão da Disney com a Fox, ocorrida entre 2017 e 2019, as *majors* passaram a representar cinco empresas e, com um membro a menos em seu quadro de associados, a MPAA incorporou a Netflix como afiliada em janeiro de 2019 (MCCLINTOCK, 2019). A Motion Picture Association International (MPA-I) encarrega-se de representar estas seis *majors* fora dos Estados Unidos, tendo sucursais em praticamente todo o mundo; Canadá, Ásia-Pacífico (que inclui parte da Ásia Oriental, Sudeste Asiático e toda a Oceania), EMEA (sigla em inglês para Europa, Oriente Médio e África) e América Latina, onde há escritórios na Cidade do México e em São Paulo.

as reivindicações dos dubladores até os superiores das distribuidoras. A MPA nunca deu uma resposta à SONAT. Nas palavras de Flavio Dias, a reunião ocorreu da seguinte forma:

> Em 98 conseguimos fazer sentar as grandes empresas em uma mesa à nossa volta: a SONAT, Sociedade Nacional dos Atores, comigo, Eleu [Salvador] e a Lene [Bastos], dois advogados [Rodrigo Salinas e Fabio Cesnik], que eram contratados pela SONAT que eram justamente o departamento jurídico que ia peitar os caras, e Warner, CIC, Disney, Fox… e tinha mais uma, eu não vou lembrar agora [Columbia]. (…) Quando o dono (sic) da Warner, um irlandês enorme, levantou para mim e falou assim "você está querendo que eu vá cumprir as leis brasileiras para poder trabalhar aqui nesse mercado?", eu falei "não, o senhor não precisa trabalhar com as leis brasileiras, o senhor não precisa nem vender para o Brasil, o que o senhor vai perder? Duzentos milhões de compradores? Bobagem", [o executivo da Warner] falou "não, não é isso que eu estou dizendo", [Flavio respondeu] "claro que é isso que o senhor está dizendo, o senhor não vai aceitar a legislação, portanto, o senhor não vai vender aqui. O senhor só vai vender aqui agora se aceitar a legislação brasileira". (…) Foi um bate-boca violento e não conseguimos aprovar nada porque eles mandaram a ideia para a MPA, ficou mais 14 anos nas mãos deles e nada se resolveu. (DIAS, 2016)

A categoria de dubladores já viveu outras várias paralisações pontuais e menores durante sua história, mas escolhemos relatar aqui as mais significativas, pois toda classe trabalhadora está em constante transformação e luta por direitos. Consideramos, então, que interrupções temporárias por aumento salarial, por exemplo, como ocorridas em 1996 em São Paulo (MACHADO, 2013, p. 114-116) e em 2001 no Rio de Janeiro (BASTOS, 2017, p. 47-48), são parte da rotina de uma categoria minimamente organizada. Outro aspecto que também é comum em categorias profissionais são temporadas de maior ou menor mobilização, sendo uma forma de reflexo ao contexto externo e interno do ambiente de trabalho em que este grupo está inserido. E, de acordo com Flavio Dias, os dubladores, diante do não pagamento dos direitos autorais, esvaziou a SONAT gradualmente, até que esta chegasse ao seu fim em 2004 (BASTOS, 2017, p. 87).

Atos partindo dos artistas da dublagem em busca do cumprimento das leis recomeçaram no ano seguinte. Tatá Guarnieri, dublador paulistano em atividade desde o começo dos anos 1990, processou a 20th Century Fox por reprodução não autorizada de seu trabalho e por não o creditar na obra. O profissional dublou o personagem Jack Bauer, feito por Kiefer Sutherland, da série "24 horas" (Cochran, Surnow, 2001-2010) durante as três primeiras temporadas. De acordo com Guarnieri, a versão brasileira do seriado era produzida para veiculação no canal pago Fox, mas a distribuidora utilizou a mesma dublagem para exibição em TV aberta, via Rede Globo, e na comercialização de DVDs, sem pagar os direitos conexos devidos pela reprodução em ambas as mídias (FURQUIM, 2011).

O dublador moveu uma ação contra a 20th Century Fox no primeiro semestre de 2005 e em 2010 a Justiça decidiu em favor do artista (para processo, ver Anexo B). Além de ser

obrigada a publicar no jornal de maior circulação de São Paulo a autoria da dublagem do personagem Jack Bauer, a Fox também pagou ao dublador indenização patrimonial e danos morais[61]. Neste ínterim, a *major* redublou apenas as falas de Tatá Guarnieri nas primeiras três temporadas "24 horas", escalando um profissional carioca para o papel. A partir da quarta temporada, este dublador assumiu o personagem de Kiefer Sutherland definitivamente e dublou sempre sua parte no Rio de Janeiro, enquanto o resto do elenco foi mantido em São Paulo. Guarnieri também foi vetado dos trabalhos da 20th Century Fox, não participando de mais nenhuma dublagem da distribuidora desde então (BASTOS, 2017, p. 89).

Figura 7 – Comunicado publicado pela 20th Century Fox no jornal Folha de São Paulo.

Comunicado

A Fox Film do Brasil Ltda. comunica que o dublador do personagem Jack Bauer nas três primeiras temporadas da série 24 Horas foi o Sr. José Otávio Guarnieri. Comunicação feita por força de decisão judicial.

Fonte: Folha de São Paulo, 15, 16 e 17 de fevereiro de 2010.

3.5 A TERCEIRA ASSOCIAÇÃO E A CESSÃO DOS DIREITOS AUTORAIS

Em 17 de dezembro de 2005 foi fundada a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem (ANAD), terceira entidade criada com objetivo de lutar pelo pagamento dos direitos autorais aos dubladores brasileiros (BASTOS, 2017, p. 93). Presidida pela dubladora carioca Sumára Louise e vice presidida por Waldyr Sant'Anna, a ANAD contava com o mesmo embasamento legal que abarcou a SONAT, findada no ano anterior. A transformação, desta vez, acontecia no mercado de dublagem, que enfrentava uma rápida expansão causada pela transformação socioeconômica vivida no país na primeira década dos anos 2000, fato que impulsionou o consumo de entretenimento no Brasil (ROCKMANN, 2014). Eram mais cópias dubladas circulando em uma maior variedade de mídias sem os direitos conexos pagos.

A ANAD congregava dubladores cariocas e paulistanos e, de acordo com Sumára Louise e Marcio Seixas em entrevistas cedidas a nós, a adesão da categoria foi "total". O

[61] SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Consulta processual: Ag nº 1240190 / SP (2009/0196937-0) autuado em 12/11/2009. Disponível em <https://ww2.stj.jus.br/processo/pesquisa/?src=1.1.2&aplicacao=processos.ea&tipoPesquisa=tipoPesquisaGenerica&num_registro=200901969370>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

primeiro grande passo da entidade foi em 17 de março de 2005, quando aconteceu uma reunião com a Motion Picture Association (MPA) no Rio de Janeiro, caminho semelhante àquele seguido pela SONAT há sete anos. A apresentação da legislação brasileira às distribuidoras e a cobrança dos direitos autorais devidos à categoria gerou uma reação hostil, de acordo com Louise.

A dubladora nos relatou que a MPA exigiu à ANAD uma lista de seus associados, o que foi negado pela sociedade dos artistas, fazendo com que a decisão da pauta fosse adiada. Depois de quatro meses sem contato, a ANAD fez novo contato com a associação hollywoodiana a fim de prosseguir as negociações, mas recebeu resposta negativa. Diante do cenário, a decisão tomada pelos dubladores em assembleia foi protocolar ações na Justiça contra certas obras, sendo as primeiras os longas-metragens "Os Incríveis" (Bird, 2004), "As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa" (Adamson, 2005) e "Bambi 2: O grande príncipe da floresta" (Pimental, 2006), todos de propriedade da Walt Disney Pictures (BASTOS, 2017, p. 93-94).

Cada processo englobava o elenco de dublagem de uma dessas produções, e a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem colocava-se como substituta processual de seus afiliados. A justificativa contida na ação segue a mesma lógica de Tatá Guarnieri em seu processo contra a 20th Century Fox: alegava que os dubladores realizaram o trabalho apenas para veiculação nas salas de cinema e a mesma dublagem foi reproduzida em outras mídias, sem pagamento dos direitos conexos aos artistas[62] (processo disponível no Anexo C). Enquanto as ações corriam na Justiça, a ANAD permanecia em constantes tentativas de negociação com as *majors*.

De acordo com Sumára Louise e Marcio Seixas, a Warner Bros. Pictures e a Walt Disney Pictures foram as primeiras distribuidoras a reagirem contra a categoria. O intermediário das multinacionais foi o tradicional estúdio carioca de dublagem Delart, que reunia grande parte do trabalho da Disney e da Warner. Por deter grande volume de produções, sendo muitas delas destinadas para cinema, ou seja, com orçamento maior, a Delart conseguiu desestabilizar parte do grupo ao declarar que os associados à ANAD não mais dublariam em seus estúdios. Em outubro de 2006, outra manobra que ocorreu, segundo Louise, foram telefonemas de estúdios de dublagem, em nome da Warner, oferecendo um

---

[62] TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Processo: 0116500-61.2006.5.01.0043 – RO. Rio de Janeiro, 7 de junho de 2011.

adicional de 20% do cachê para que houvesse a assinatura de um contrato de cessão de direitos conexos[63] (BASTOS, 2017, p. 94-95).

Neste contexto, a ANAD compareceu à sua última reunião junto às empresas. Havia uma negociação da entidade com o executivo da Fox, encarregado de representar as *majors*, para chegar a um acordo referente ao pagamento dos direitos autorais. Aqui, os relatos divergem: Sumára Louise nos disse que a negociação girava em torno do valor de um contrato para exibição de um longa-metragem na TV, sem qualquer assunto sobre percentual do cachê. Marco Antonio Costa nos declarou em entrevista que a proposta da ANAD era pedir entre 60% e 70% do cachê para assinar o contrato permitindo uso em outras mídias. Por fim, Flavio Dias não citou valores, mas nos relatou que a ideia era pagar um percentual para liberar o uso da dublagem em uma segunda mídia. Dias disse que "a ANAD cometeu um erro (...) porque você acha que eles [distribuidores] vão abrir mão disso, de ter uma segunda mídia por 20% do valor [da] hora trabalho?".

A negociação não logrou sucesso, pois, de acordo com Costa, "alguém da reunião, obviamente, soltou isso [o objetivo da ANAD] lá na Disney", que sabotou a negociação. Além de Costa, Marcio Seixas e Sumára Louise nos relataram que a Disney, através da Delart, ofereceu aos dubladores 10% do percentual do cachê para assinar o contrato de cessão de direitos sob consequência de não mais dublar para este estúdio ou para esta distribuidora. Grande parte da categoria cedeu e aceitou a oferta, invalidando a reunião com o executivo da 20th Century Fox que, nestes moldes, ofereceu 30% do cachê para renúncia dos direitos conexos.

Na nossa leitura, este golpe contra a ANAD só foi possível porque a Disney Characters Voices International, setor da *major* responsável pelas dublagens ao redor do mundo, era dirigida na América Latina, à época, por um dublador brasileiro reconhecido no mercado[64]. Este profissional iniciou sua carreira no fim da década de 1970, em São Paulo, mudando-se para o Rio de Janeiro no início da década seguinte, onde consolidou-se e destacou-se a ponto de alcançar o cargo de diretor criativo nesta divisão da Disney, onde ficou até 2011. Era comum este ator dirigir, traduzir e adaptar as dublagens das principais animações enviadas por seu setor à Delart, ou seja, as relações entre a distribuidora e o estúdio eram fluidas. Além do empresariado, também havia nomes importantes, incluindo

[63] Se um dublador fez 50 anéis e ganhou duas horas e meia de trabalho, 20% deste montante seria adicionado ao total para que ele assinasse o documento.

[64] Não citaremos nominalmente este profissional em nosso trabalho, pois acreditamos que essa informação é irrelevante diante do conteúdo levantado ao longo de nossa pesquisa.

diretores de dublagem da referida casa, envolvidos na manobra. A ANAD levou o ocorrido ao Ministério Público para que uma investigação fosse aberta (BASTOS, 2017, p. 96).

Em 2007, os dubladores presenciaram uma grande fragmentação da categoria. No Rio de Janeiro, diante do ocorrido, as peças começavam a se organizar assinando o contrato de cessão de direitos e trabalhando para Disney, Delart e Warner, ou permanecendo filiado à ANAD e proscrito nestas três empresas. Em São Paulo, a categoria dispersou-se após a Disney transferir trabalhos da capital paulista para a capital fluminense, diante da recusa dos profissionais paulistanos em assinarem o contrato. Um caso emblemático dentro da dublagem é a série “Lost” (Abrams, Lindelof, 2004-2010), que teve o elenco de dublagem inteiramente trocado ao ser transferida da Álamo, em São Paulo, para a Herbert Richers, no Rio de Janeiro, a partir de sua terceira temporada.

No decorrer do ano, o número de filiados da Associação Nacional dos Artistas de Dublagem gradualmente caiu e mais atores tornaram-se signatários do contrato de cessão de direitos autorais. Essa divisão na categoria fez com que diversas produções tivessem seus elencos de dublagem alterados, como a série “Desperate Housewives” (Cherry, 2004-2012) e a animação “Kim Possible” (McCorkle, Schooley, 2002-2007), ambas da Disney, e longas-metragens pertencentes a franquias, como “Harry Potter e a Ordem da Fênix” (Yates, 2007) e “Treze homens e um novo segredo” (Soderbergh, 2007), da Warner[65].

Walt Disney e Warner Bros. foram as pioneiras na elaboração desse contrato no Brasil, que hoje é utilizado pela quase totalidade dos clientes, havendo diferenças pontuais nas cláusulas entre um modelo e outro. A convergência nos documentos elaborados pelas distribuidoras encontra-se em dois pontos-chave: o ator cede em caráter irrevogável os direitos do uso do som de sua voz na dublagem daquela obra por um período que varia entre 15 e 70 anos, e autoriza que a reprodução poderá ser feita em qualquer mídia existente ou que seja inventada, tangível ou intangível, em qualquer território.

O dublador também se compromete a não submeter qualquer medida judicial ou legal para tirar a obra de circulação ou prejudicar a exploração comercial desta, além de estar ciente que a cessão se aplica às partes, aos herdeiros e sucessores. Por fim, uma cláusula firma o compromisso da distribuidora em inserir créditos de dublagem na obra em questão. Para isso, o dublador recebe um adicional que varia entre 10% e 30% do seu cachê naquela obra e assina

[65] Na série “Desperate Housewives”, seis vozes do elenco recorrente foram trocadas, sendo duas dessas das personagens principais. Na animação “Kim Possible”, um dos personagens principais foi substituído e mais três coadjuvantes. Em “Harry Potter e a Ordem da Fênix”, quinto filme da franquia, as vozes de Ralph Fiennes e Maggie Smith, atores com papéis centrais, foram substituídas. “Treze homens e um novo segredo”, último filme da trilogia, perdeu a voz de Marco Antonio Costa no protagonista George Clooney.

o contrato de cessão de direitos toda vez que faz uma gravação. De acordo com Marco Antonio Costa, os artistas nunca ficam com uma cópia do documento, apesar de assinarem três vias, com necessidade de uma ou duas testemunhas também registrarem seus nomes. Para visualizar um contrato na íntegra, consulte Anexo D.

Ainda em 2007, o Ministério Público convocou uma audiência para apurar a investigação solicitada pela ANAD no ano anterior. Os intimados foram a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem, a Walt Disney Pictures, a Warner Bros. Pictures, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio de Janeiro e de São Paulo e os representantes de todos os estúdios de dublagem do Rio de Janeiro e de São Paulo. O tema da sessão foi firmar um acordo de conduta segundo as leis brasileiras. Segundo Sumára Louise, a reunião foi marcada por momentos de muita tensão entre dubladores e empresários, mas o resultado foi indiferente para que a legislação passasse a ser respeitada conforme consta no texto original (BASTOS, 2017, p. 97-98).

No fim do referido ano, Sumára Louise, ainda no papel de presidente da ANAD, enviou uma carta para a Presidência da República denunciando o crime de evasão de divisas em sua profissão. A partir deste momento, a atriz criou um vínculo com o Ministério da Cultura (MinC), que à época era comandado por Gilberto Gil e, a partir de 2008, seria encabeçado por Juca Ferreira, que já atuava como secretário-executivo da pasta na ocasião. Segundo Louise, o MinC a convidou para participar de um evento em Brasília, onde ela expôs tudo o que ocorria com a categoria de dubladores no tocante ao não pagamento dos direitos conexos. A dubladora afirma que, após o acontecimento desta palestra, começou a ser perseguida no ambiente de trabalho e decidiu por afastar-se definitivamente da profissão, ainda no primeiro semestre de 2008 (BASTOS, 2017, p. 99-100).

Com a ANAD já considerada inexistente pelos dubladores, Sumára Louise seguiu de maneira independente com a luta pelo pagamento dos direitos de intérprete à categoria da qual fez parte. A dubladora participou de seminários acerca da modernização da lei de direito autoral em Brasília nos anos seguintes (SALDANHA, 2011) e viu nascer a lei nº 12853, promulgada em 14 de agosto de 2013 pela presidente Dilma Rousseff (PT)[66].

Essa nova legislação trouxe modificações e adições à lei nº 9610/98, que regulamenta os direitos autorais. A atualização realizada pelo governo brasileiro foi em vista de normatizar a gestão coletiva destes direitos através de associações específicas para este fim. Nos artigos

[66] BRASIL. Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

adicionados e alterados, são enumerados deveres e caminhos para a arrecadação do pagamento por meio destas entidades (artigos 97 e 98). O exemplo mais conhecido de órgão com essa finalidade é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), que é encarregado da arrecadação referente à música e funciona desde 1973.

A regulamentação da gestão coletiva de direitos autorais traz uma série de regras que torna mais organizada e regulada a distribuição do dinheiro arrecadado. Desta forma, uma associação fundada por dubladores, por exemplo, teria amparo e controle legal para unificar a cobrança em um escritório central, além de ter poder na administração deste órgão. A lei também dá margem para as entidades representarem seus filiados (artigo 99), questão controversa em alguns processos movidos pela ANAD. Em fevereiro de 2012, a Justiça do Trabalho negou a continuidade do processo movido pela associação pelo filme “Bambi 2: O grande príncipe da floresta” alegando que a ANAD não possuía autorização expressa dos 14 dubladores que compunham o elenco de dublagem da animação (FONSECA, 2012).

A ação mais bem-sucedida elaborada pela ANAD foi com o longa-metragem “Os Incríveis”, cuja sentença foi definida em abril de 2012, pelo Tribunal Regional do Trabalho do Rio de Janeiro. O argumento da associação foi o mesmo utilizado em outros momentos; a dublagem foi realizada para exibição em uma mídia, neste caso, nas salas de cinema, mas foi reutilizada para *home video* e televisão. A causa foi ganha e contemplou o elenco de dublagem do filme, inclusive aqueles que haviam se desligado da ANAD[67] (documento disponível no Anexo E). Marcio Seixas, que entrevistamos no processo de filmagem de “O vozerio”, dublou o protagonista da animação, Senhor Incrível, e permaneceu filiado à entidade. Sobre o processo, ele nos disse:

> Inclusive, na minha ação [referente ao filme “Os Incríveis”], teve gente que saiu da ANAD e teve direito a receber. Tinha lá uma bolada de dinheiro para vários dubladores e eu fui ao escritório do meu advogado, e eu falei assim “o senhor pode dizer pra mim, eu estou afastado, tem muito” – porque ela [condenação] demorou quase cinco ou seis anos para poder sair – “se Fulana, Fulano, Fulano vão receber?”, [o advogado respondeu] “não, esses aí, para receber, vão ter que trazer advogado aqui”. Falei “que coisa, né? Então, eu tenho o meu acesso a um trabalho – que eu sempre amei trabalhar para a Disney – negado, alguém se emparelha ombro a ombro comigo na ação, é ameaçado, volta a trabalhar, mas faz jus à reivindicação, ao dinheiro que agora está sendo dividido, né?”. (SEIXAS, 2017)

Após sua afiliação à ANAD, Marcio Seixas não trabalhou mais para a Walt Disney Pictures. Junto a ele, mais cinco dubladores cariocas foram vetados nesta *major* e não foram mais contratados pela Delart desde então. “Os Incríveis”, por conta da ação movida, foi redublado em 2009, substituindo no elenco as vozes que moviam o processo contra a Disney à

---

[67] TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Recurso ordinário TRT RO 0100600-38.2006.5.01.0043. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012.

época (FRANCISCO, 2009). Esta segunda dublagem foi gradualmente substituindo a primeira versão que contava com Seixas no elenco, que ficou restrita à exibição nos cinemas e na TV paga no período da estreia e também ao primeiro lançamento em DVD. Todas os relançamentos em *home video* e reexibições na TV após a redublagem de 2009 contaram com essa nova versão (BASTOS, 2017, p. 101).

Sumára Louise, em setembro de 2016, nos disse que estava abandonando a luta coletiva em busca do pagamento pelos direitos autorais dos dubladores e se dedicaria apenas ao pagamento pelos direitos de seus trabalhos. Consideramos, neste momento, o fim da Associação Nacional dos Artistas de Dublagem. Louise, em entrevista concedida a nós, antes de encerrar a entidade, discorreu sobre suas intenções e perspectivas através da luta pelo pagamento dos direitos autorais.

> A categoria [de dubladores] não tem condição de suportar uma luta dessa, já está provado depois de três vezes [ASA, SONAT e ANAD]. Se ela tivesse condição de suportar uma luta dessas, ela estaria aí, não é? Ela não tem, alguém tem que ter, então está bem. Então, a gente [ANAD] vai até onde der. (…) Se eu tenho que lutar sozinha com isso, eu não tenho nenhum problema com isso, nenhum! Eu vou falar em nome dos dubladores porque eu acredito que nós temos esse direito. Eu não me fixo em uma pessoa, em outra, em outra; a pessoa tem direito, se ela agiu correto, se ela não agiu correto, não estou interessada nessa pessoa, estou interessada na categoria. E, [estando inserido] na categoria, ele [dublador] vai ganhar o dinheirinho total dele. (LOUISE, 2016)

O próximo passo da categoria em busca do respeito à lei do direito autoral teve início em outubro de 2012 em São Paulo, quando os dubladores realizaram assembleias para discutir acerca de empecilhos de natureza trabalhista que aconteciam no mercado. No Congresso Nacional de Dublagem (Conadub), ocorrido em 24 de setembro de 2016 em São Paulo, a dubladora paulistana Angélica Santos narrou que, a partir das assembleias, uma comissão trabalhista formada por dubladores foi montada para que reuniões recorrentes pudessem acontecer. O principal assunto na ocasião era o fato de diretores de dublagem sem experiência exigida estarem desempenhando a função.

Como expusemos, existem quatro associações no histórico da dublagem brasileira que buscaram, legalmente, o pagamento dos direitos autorais por parte das emissoras e distribuidoras que comercializam obras dubladas. Nos meios de difusão audiovisuais, dominados pelas versões brasileiras, a maior parte do lucro vindo da adesão do público, certamente, não fica com a classe artística. Dentro das possibilidades salariais da categoria, conforme determinadas pela Convenção Coletiva emitida pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED), ainda há manobras internas que afastam o valor recebido pelos profissionais daquele que eles teoricamente deveriam receber. Um exemplo claro é, como citado anteriormente, o da direção de dublagem.

3.6 A QUARTA ASSOCIAÇÃO E O FIM DA DÉCADA DE 2010

Na dublagem, existe uma carta ética que não tem valor legal como o acordo de trabalho expedido pelo SATED do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas é seguido pelo mercado como um todo, a fim de organizar condutas dos agentes desse meio. Uma das regras contidas na carta ética, de acordo com o que dubladores como Flavio Dias e Marco Antonio Costa nos narraram, é a obrigatoriedade de o ator ter ao menos cinco anos de carreira como dublador para que um estúdio possa contratá-lo como diretor de dublagem. De acordo com Angélica Santos, essa regra parou de ser cumprida por alguns estúdios em São Paulo, ferindo a carta ética e prejudicando a estrutura do mercado. A comissão trabalhista formada pelos profissionais paulistanos para tratar deste tema com a categoria era formada, além de Santos, também por Alessandra Araújo, dubladora desde 1987, e Diego Lima, que iniciou sua carreira em 2004.

A dinâmica de os dubladores montarem comissões para negociar e reivindicar questões do âmbito trabalhista é comum. Isso se deve porque, de acordo com Araújo, o SATED cobre muitos grupos, então a comissão é uma forma de os dubladores agilizarem suas relações e abordarem todas as especificidades necessárias no seu próprio contexto. Além dos profissionais da dublagem, o sindicato também representa os que trabalham com artes cênicas, cinema e audiovisual e publicidade e propaganda. O SATED não abarca apenas os atores de cada área, mas inclui demais cargos como acrobatas, palhaços, técnicos de som, cortineiros, assistentes de direção, operadores de luz, maquinistas e outras funções entre os filiados[68].

Angélica Santos relatou que as assembleias convocadas pela comissão da qual fazia parte, não recebiam grande adesão da categoria. Em uma reunião com apenas 23 dubladores, foi deliberado que os profissionais que dirigiam dublagem sem o tempo mínimo estabelecido pela carta ética seriam suspensos da função. A medida teve apoio do SATED/SP, mas a comissão foi denunciada ao Ministério Público em 2014 (GENESTRETI, 2014). Santos, em painel do Conadub, disse que os membros foram "processados por prática de cartel, formação de quadrilha e cerceamento do direito ao trabalho. Protegidos por anonimato, pois (as testemunhas) corriam riscos de morte".

O processo foi arquivado, de acordo com Diego Lima, ainda no Congresso Nacional de Dublagem, mas a comissão recebeu a sugestão da promotora do caso para fundar uma

[68] SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS E DIVERSÕES DO ESTADO DE SÃO PAULO. Profissões. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/drt/profissoes/>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

associação. A comissão encabeçada por Lima, Alessandra Araújo e Angélica Santos foi dissolvida e este mesmo grupo iniciou as movimentações para viabilizar uma nova associação para a categoria, que fosse capaz de reunir Rio de Janeiro e São Paulo, e tratar de direitos trabalhistas e autorais. O resultado da soma de esforços foi presenciado por nós, no dia 24 de setembro de 2016, com a fundação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem, fato que ocorreu logo depois do encerramento do Conadub.

O dia 24 de setembro de 2016, no Teatro Itália, em São Paulo, representou a possibilidade de nascimento de mais uma fase de mobilizações organizadas para a categoria de dubladores. O Congresso Nacional de Dublagem teve sua organização encabeçada por Diego Lima e levantou discussões acerca do atual momento do mercado. O evento foi dividido em cinco momentos; um foi em tom de crítica e apreensão com a realidade da profissão, um prestou homenagem a quatro dubladores veteranos e os outros três foram voltados para a fundação da Dublar, a nova associação que teria sua cerimônia de constituição mais tarde, naquele dia. Foi apresentada a identidade visual da entidade, houve discussão sobre direitos conexos e debate acerca de questões trabalhistas e do papel da entidade.

O Conadub e a fundação da Dublar contaram com a presença de cerca de 270 dubladores do eixo Rio-São Paulo, além da participação de André Barros, um engenheiro de tecnologia da informação para discorrer acerca de gestão coletiva de direitos autorais, e dois advogados, Renato Herani e Ricardo Dagre Schmid, para explicar sobre direito trabalhista e as possibilidades da associação. Conforme pudemos observar e registrar em vídeo, a categoria mostrava-se em sintonia diante dos protestos e soluções apontados nos painéis.

A todo momento foi evocado que a única saída para resolver os problemas dos dubladores seria a união da classe, sentimento julgado ausente, visto as ocorrências de desrespeito ao acordo de trabalho recorrentes no mercado. A causa destes transtornos é muitas vezes creditada à “pulverização” da dublagem, como Diego Lima nos disse em entrevista, visto que o mercado atual possui aproximadamente 30 estúdios em São Paulo, 20 casas no Rio de Janeiro e cerca de 500 profissionais atuantes (VARELLA, 2018).

Após o término do Conadub, iniciou-se oficialmente a assembleia de fundação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem. A sessão foi presidida pelo dublador paulistano Ricardo Vasconcelos, sempre com auxílio dos advogados para seguir os ritos legais. Após aprovação de nome, sede provisória e estatuto da entidade, os dubladores presentes votaram na chapa única para compôr os órgãos diretivos e conselho fiscal da Dublar.

O presidente da nova associação foi Antonio Moreno e o vice-presidente escolhido foi Dário de Castro. Um paulistano e o outro carioca, Moreno e Castro são profissionais veteranos e com grande histórico de lutas pela categoria. Como citamos, Dário de Castro foi um dos principais articuladores da greve de 97, no Rio de Janeiro, papel que Antonio Moreno também exerceu em São Paulo, juntamente de nomes de expressão relatados aqui, como Gilberto Baroli. A fundação da Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem foi legalmente oficializada em 16 de dezembro de 2016[69].

O otimismo era bem evidente entre a categoria após o término da solenidade de fundação da Dublar. Em conversa com a atriz Marli Bortoletto, dubladora paulistana muito atuante na luta da categoria, nos foi dito que "esse momento de entusiasmo pelas ideias e presença dos colegas aconteceu nas outras associações também. O duro é manter isso. O maior desafio vem agora". Ela também comentou sobre as experiências anteriores, relatando que a Dublar nasce com uma estrutura melhor definida e que "agora a gente tem a chance de aproveitar essa experiência anterior (ASA, SONAT e ANAD) e não tomar um obstáculo, mesmo que pareça muito grande, como uma impossibilidade". Ricardo Vasconcelos, durante suas falas no Conadub, também fez questão de frisar a importância de aprender com o ocorrido no passado. Ao citar as três entidades anteriores, o artista disse que elas "provavelmente deram errado, mas caminharam um pouco. Então, quando nós estamos partindo deste momento aqui, alguma coisa foi caminhada, algum benefício nós temos", referindo-se ao percentual para cessão de direitos autorais.

Angélica Santos, em seu painel do Conadub, afirmou que "apesar de todas as coisas ruins que tiveram com as outras associações, hoje nós temos 10, 20, 25% de direitos. Podemos melhorar? Lógico que podemos melhorar, mas não brigando. A gente foi pelo lado errado, fez tudo errado". A forma como a Dublar agirá para cobrar o pagamento dos direitos autorais não foi detalhada, pois não se tratava de uma das prioridades iniciais do órgão, de acordo com que foi dito por Antonio Moreno durante a fundação. A ideia preambular da diretoria da associação para o primeiro mandato é fortalecer a entidade e organizá-la, visto que o objetivo é que a Dublar funcione como "um ECAD da dublagem", nas palavras de Alessandra Araújo.

Ricardo Vasconcelos, em sua fala, disse que se espera que realizar a arrecadação do audiovisual seja menos complexa, pelo fato de o volume ser menor que o mercado

---

[69] CADASTRO NACIONAL. Dublar (Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem). Disponível em <https://www.brasilcnpj.com/empresa/dublar-associacao-brasileira-de-atores-e-diretores-dedublagem/c9vLj9tCy>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

fonográfico e, também, por ser devidamente registrado junto à Agência Nacional do Cinema (Ancine). Para efeitos de comparação, em 2018, o ECAD distribuiu R$971 milhões em direitos autorais para 326 mil músicos, intérpretes, compositores, editoras e gravadoras[70]. Como o mercado de dublagem é aproximadamente cem vezes menor em número de agentes – se reunirmos, além dos atores, também tradutores, técnicos de som e mixadores – que o musical, o trabalho da Dublar deve ser menos hercúleo que aquele feito pelo ECAD.

As possibilidades legais são melhores que nas três entidades anteriores, devido à atualização recebida pela legislação. Por mais que haja essa soma, a lógica do direito e a base da legislação apresentam poucas mudanças daquelas com as quais a ASA e Jorgeh Ramos utilizaram como ferramenta de luta nos anos 1970 e 1980. O que mudou mais que a legislação brasileira ao longo de quatro décadas foi o mercado do audiovisual. Há muito mais que união de uma categoria como peça-chave; há o poder econômico de conglomerados do entretenimento que influenciam mercados ao redor do mundo e a inépcia das instituições em crise no Brasil. Os dubladores ao menos caminham para fazer o que estiver ao alcance deles enquanto classe. Antonio Moreno, ao ser empossado presidente da Dublar, disse no discurso de encerramento da cerimônia de fundação:

> A associação é para o congraçamento de toda essa categoria. Uma união que é extremamente necessária e motor propulsor de tudo. A partir da união das pessoas, a partir do amor pela profissão, do respeito do profissional para com sua profissão, essa associação engrandece, passa a ter peso, passa a ter valor e a ter sentido na vida de nós, profissionais. É muito importante lembrar do passado para tirar dele os exemplos, os erros cometidos para que não se cometam mais estes mesmos erros. Entender que, no passado, as leis eram outras, os posicionamentos eram outros e a categoria era outra. (...) Eu tenho certeza que, desta vez, estamos acertando porque estamos nascendo corretamente. Estamos passo a passo para chegar ao objetivo maior. (...) Não somos polícia, não somos pai e não somos mãe, somos uma entidade aberta aos associados para fortalecer e crescer mais na união da categoria e isso vai dar força não só para a associação, mas para os profissionais da área de maneira geral se posicionarem, tomarem uma atitude. (MORENO, 2016)

Afora a luta pelo pagamento dos direitos autorais, que se arrasta há décadas, os dubladores também vivem percalços internos no mercado de trabalho. A partir dos anos 2000, houve um salto no volume de trabalho neste setor. Como nada acontece de forma isolada, a transformação socioeconômica vivida no Brasil nessa mesma época promoveu a “ascensão da Classe C”, que foi inserida em meios de consumo que não faziam parte da sua realidade até então (ROCKMANN, 2014). Vamos detalhar esta mudança no estrato social mais adiante no trabalho.

---

[70] ECAD. Artistas e outros profissionais da música receberam R$971 milhões do Ecad em 2018. Disponível em <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/artistas-e-outros-profissionaisda-musica-receberam-971-milhoes-do-ecad-em-2018.aspx>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

3.7 OS DIREITOS AUTORAIS NA DUBLAGEM BRASILEIRA

Um longa-metragem tem, em média, cerca de 700 anéis dublados, o que é resultado da soma de todos os anéis que todos os dubladores escalados para a versão daquele filme fizeram em estúdio, conforme podemos ver no Apêndice A. Ao mesmo tempo, o diretor de dublagem acompanhou estes atores em cada trecho, totalizando 700 anéis dirigidos por ele. De acordo com a prática tácita adotada em grande parte do eixo Rio-São Paulo, o diretor dificilmente recebe o total dos anéis que dirigiu, conforme exige o acordo de trabalho da categoria, sendo ele remunerado pelo tempo em estúdio. Se um ator foi escalado para fazer 80 anéis, ou seja, quatro horas de dublagem, mas conseguiu terminar seu trabalho em duas horas, o diretor receberá o valor pago por duas horas – e o dublador receberá o valor pelas quatro horas correspondentes à sua produção. Enquanto um lado recebe pela produção, o outro recebe pelo tempo de estúdio, sendo que ambos deveriam receber pela produção. O dublador Flavio Dias, ao conversar conosco, relatou isso e mais outras questões acerca da direção de dublagem.

> O diretor ganha por hora de direção. Então, se naquela hora o ator fez 40 anéis, o ator ganha duas horas e o diretor, uma hora só. Porque ele dirigiu, em uma hora, 40 anéis do ator. Eu não ganho a produção que eu fiz, eu ganho a hora trabalhada para ajudar o estúdio a não ter prejuízo. Ou seja, os diretores, de alguma forma, acabam ajudando os estúdios a terem algum ganho. Mas, aí, vem a outra história: para que o Flavio Dias, que tem a experiência que tem em direção, se eu posso contratar o Zezinho das Couves que vai me cobrar bem menos? É só para acompanhar o ator, não precisa nem dirigir, ele só tem que cantar o anel, [dizer] "faz agora o [anel] 12, ficou curto, ficou comprido", não tem que entrar em detalhe. Não quero menosprezar nenhum outro colega, mas, invariavelmente, o custo começou a cair quando qualquer um começou a dirigir. (DIAS, 2016)

A contratação de um diretor de dublagem por um estúdio deve respeitar o compromisso firmado pela carta ética, documento que foi elaborado, de acordo com a dubladora Alessandra Araújo, em 1997, mesmo ano da última grande greve da categoria. Neste acordo, é posto que o dublador deve ter ao menos cinco anos de experiência no ofício para dirigir, pois, segundo Araújo, "você precisa ter esse conhecimento como dublador para poder dirigir os atores em dublagem". A carta ética muitas vezes não é cumprida nesse aspecto e, de acordo com os profissionais entrevistados, dubladores com menos tempo de experiência aceitam trabalhar por um valor abaixo da remuneração já desfalcada que é paga aos diretores de dublagem veteranos. Alessandra Araújo ainda fez questão de esclarecer que "não que os novatos sejam ruins, é que só alguém que desconhece toda a práxis da coisa que vai aceitar uma situação dessa".

Além de questões éticas, os entrevistados de "O vozerio" também pontuaram sobre o reajuste salarial, que já rendeu paralisações e movimentações nas capitais paulista e

fluminense ao longo das décadas de funcionamento desta indústria. De acordo ainda com os relatos colhidos com Alessandra Araújo, o processo de correção da remuneração pode ser dividido de forma simples em três camadas: artista, empresário e distribuidor. Sendo assim, os dubladores apelam aos estúdios por um reajuste no valor hora da dublagem, o que encarece todo o processo. O dono do estúdio, teoricamente, deveria repassar o aumento no valor do trabalho para o cliente, mas isso pode gerar a insegurança de a distribuidora procurar outra casa que cobre mais barato – uma equação simples que não acontece somente na dublagem. Araújo também comentou sobre este processo.

> A gente tem que encarar isso aqui como um setor. Todos juntos – empresários, dubladores, técnica, administração etc. – que têm que se movimentar para o mesmo lado. De quem que nós temos que pegar o dinheiro? Do cara que está distribuindo o filme (...). Às vezes, o empresário não consegue educar este cliente a ponto de ele entender que, todo ano, ele precisa ter um reajuste nos seus serviços. E aí que a coisa emperra. Porque a gente quer ter o reajuste – que se chama "reajuste", ou seja, não estamos pedindo aumento, estamos pedindo apenas o que a inflação comeu dos nossos ganhos através do ano inteiro. (...) E, aí, quem distribui o trabalho começa a testar os outros empresários, então, ele faz um joguinho. (ARAÚJO, 2016)

Sumára Louise nos relatou que, durante uma negociação salarial em 2001 no Rio de Janeiro, ela notou que seria cada vez mais difícil conseguir algum ganho real na remuneração dos dubladores. Como se sabe, Louise foi presidente da Associação Nacional dos Artistas de Dublagem (ANAD), a terceira entidade que lutou pelo pagamento dos direitos autorais à categoria. Na história da dublagem brasileira, a remuneração mediante veiculação do trabalho dos dubladores não é realizada conforme a lei – que, por sua vez, sofreu transformações e melhorias desde 1978, ano em que foi promulgada a lei nº 6533, que regulamenta a profissão de artista, e quando surgiu a Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa (ASA).

Enquanto, nas décadas de 1970 e 1980, a ASA exigia que as emissoras dedicassem 1% de seu faturamento na exibição de determinado produto para os direitos autorais (NEIVA, 1979), a Sociedade Nacional dos Atores (SONAT) chegava com uma proposta voltada para 2%. Durante a atuação da entidade presidida por Jorgeh Ramos, o principal e praticamente único meio de difusão das dublagens era a TV aberta, fato que se transformou até 1994, ano da fundação da SONAT, por Flavio Dias, quando o VHS e a TV paga já conquistavam espaço no mercado audiovisual brasileiro.

A ANAD, que foi posterior a essas duas, sendo fundada em 2005, não trabalhou abertamente um percentual do ganho das emissoras ou distribuidoras com a dublagem. Mas Flavio Dias, ao conversar conosco, explicou a lógica dos 2% propostos pela SONAT nos anos 1990. Nos dias de hoje, seria necessário adaptar a proposta para novas mídias que surgiram,

como, por exemplo, o número de acessos que determinada dublagem recebeu na Netflix ou incluir nas vendas de *home video* também as cópias comercializadas digitalmente.

Também baseado nos dados disponibilizados em nossa pesquisa, ao menos na TV paga, cinema e *streaming* há a preferência do público pela dublagem, sendo esta a responsável por grande parte do lucro obtido pelas emissoras, distribuidoras e exibidoras. Os 2% destinados à dublagem como pagamento pelos direitos autorais seria dividido entre o elenco que atuou naquela obra – seja longa ou episódio de seriado. Na TV, cada exibição renderia um valor a ser distribuído, pois a cota de publicidade normalmente é preenchida, especialmente em canais abertos, cuja penetração é maior. A criação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem, em setembro de 2016, cria nos dubladores a expectativa de que ela possa funcionar como um órgão arrecadador, nos moldes do ECAD, para administrar esse capital gerado pelo direito autoral – quando a lei for de fato cumprida. Flavio Dias comentou conosco acerca dos caminhos a serem seguidos.

> Acredito que a Dublar vá fazer valer a lei. E ela [lei nº 6533, artigo 13, parágrafo único] só estabelece isso: será cobrado a cada exibição da obra. É simples, eu só tenho que normatizar isso. Como que vai ser cobrado? De que maneira? Quem vai cobrar? Quem vai pagar? Para onde vai? A hora que a gente estabelecer isso, está feito, não tem muito segredo, entendeu? E se está todo mundo [dubladores] junto – e, agora, parece que está –, eu não tenho contras, eu tenho todos a favor de uma ideia que todo mundo vai ser beneficiado. (DIAS, 2016)

A questão de normatizar se faz necessária justamente para definir oficialmente como será cobrado o direito autoral de cada mídia que utiliza a dublagem. São todas propostas e ideias que ainda não são aplicadas de fato, mas que são vistas pela categoria como uma alternativa às dificuldades enfrentadas cotidianamente na profissão, além de ser um débito legal para com estes artistas. Provavelmente boa parte da renda dos dubladores com direitos viria da televisão, pelo número de canais e programas exibidos diariamente com as vozes deles, e também porque apenas uma pequena parcela da dublagem vai para os cinemas. Em 2017, foram lançados cerca de 100 longas-metragens dublados nos cinemas[71], de um total de 463 títulos que circularam nas salas, sendo que 160 deste número eram filmes brasileiros[72]. Ou seja, aproximadamente ¼ das películas estrangeiras que foram projetadas no país tiveram também cópias dubladas em exibição.

---

[71] BANCO de dados - Cinema 2017. Dublanet. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?30402-Cinema-2017>. Acesso em: 11 de jul. 2019
BANCO de dados - Animações no cinema 2017. Dublanet. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?31556-Anima%E7%F5es-no-Cinema-2017>. Acesso em: 11 de jul. 2019.
[72] BRASIL. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 10. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

Em 2009, Patrícia Kamitsuji disse à Revista Filme B que a 20th Century Fox lançava nos cinemas brasileiros entre 20 e 30 filmes por ano, mas optava por dublar entre cinco e oito títulos deste total. Em home vídeo, a *major* relatou lançar entre 200 e 300 títulos, a maioria com opção de dublagem[73]. A diferença no investimento está no custo da versão brasileira para cinema, que ficava em torno de 70 mil reais na época, enquanto a dublagem de um longa-metragem para outras mídias pode não chegar a 20 mil reais atualmente. No Anexo G, pode ser consultado o pagamento da versão brasileira de um filme para cinema. Para compararmos, em 2017, a Fox lançou nos cinemas nacionais 16 filmes, sendo destes dois brasileiros – o documentário “Todas as manhãs do mundo”, de Lawrence Wahba, e a animação “Lino: Uma aventura de sete vidas”, de Rafael Ribas – e 14 filmes estrangeiros, destes, 13 com opção de cópias dubladas[74]. Comparando com 2009, houve um aumento na quantidade de lançamentos dublados da Fox, especialmente se considerarmos proporcionalmente.

Mesmo assim, o que movimenta os estúdios e dubladores no dia a dia da profissão são os trabalhos realizados para televisão, *home video* e *streaming*. As produções dubladas para cinema, se dividirmos o número totalizado em 2017 pela quantidade de semanas e meses no ano, não chega a dois títulos semanais e nem a nove mensais. Isso, por si só, não sustentaria a categoria e as empresas que produzem dublagem atualmente. O pagamento de direitos autorais daria um lastro ao trabalho destes artistas, que periodicamente receberiam um valor derivado de alguma reprise nas emissoras de TV.

Fica evidente aqui que a responsabilidade de pagamento destes direitos seria compartilhada. Por exemplo, se a Fox encomenda a dublagem de um filme e a exibe nos cinemas, caberá à Fox separar este percentual para os dubladores. Em seguida, ao comercializar a obra em home vídeo – seja DVD, Blu-ray ou digitalmente –, também será responsabilidade da *major* reservar 2% do somatório das vendas. No entanto, quando o filme for licenciado para exibição na Rede Telecine, já será função do canal dividir os 2% do bolo publicitário durante a veiculação daquela película. O mesmo vale para quando este filme for incluído no catálogo da Netflix e exibido em outras emissoras, como os próprios canais da Fox, TNT ou Rede Globo. Isso envolve abrir os números de faturamento de conglomerados gigantescos, algo que eles “não querem fazer”, de acordo com Alessandra Araújo.

[73] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 25. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/setembro2009.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.
[74] CALENDÁRIO de estreias de 2017. Filme B. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias?tp=y&field_estreia_data_estreia_value[min][date]=2017-01-01&field_estreia_data_estreia_value[max][date]=2018-01-01>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

A carreira que os longas-metragens hollywoodianos fazem é extensa e envolve muitas reprises, seja pela novidade do título ou quando este se torna afetivo ao público – como a franquia "Velozes e furiosos" (Cohen, 2001-) e a comédia "As branquelas" (Wayans, 2004) (FORATO, 2017; RICCO, 2019). Como o contrato de cessão de direito que os dubladores assinam hoje os dá apenas uma porcentagem em cima do cachê, eles não têm acesso a todas essas veiculações nas mais variadas mídias, se tornando mais uma remuneração pontual. Araújo também salienta que "se, ao menos, ele (dublador) recebesse cada vez que aquilo passasse na emissora, já seria uma certa garantia de uma aposentadoria para ele". O pagamento do direito autoral trataria de um planejamento financeiro futuro para os dubladores, que são autônomos e desamparados de benefícios empregatícios.

3.7.1 Uma estimativa do valor dos direitos autorais

Utilizando como exemplo dois filmes do ranking dos 15 mais vistos de 2014 nos cinemas brasileiros, dos quais a Revista Filme B discriminou o percentual de público que compareceu às cópias dubladas e legendadas, tentaremos fazer uma estimativa simples de quanto os dubladores receberiam de direitos autorais para a veiculação destas dublagens nas salas de cinema caso a proposta dos 2% fosse aplicada. Não podemos afirmar que o percentual da renda para as cópias dubladas corresponde exatamente ao percentual de público que as assistiu porque o valor dos ingressos varia entre os cinemas, isso sem incluir a discrepância que existe no preço de um ingresso para sessão em 3D. É o estudo mais aproximado que podemos oferecer com os dados disponibilizados oficialmente.

O primeiro filme analisado será "Malévola" (Stromberg, 2014), que foi a maior bilheteria do Brasil no ano, mas segundo lugar em público, perdendo para "A culpa é das estrelas" (Boone, 2014), o que mostra a vantagem alcançada graças às projeções em terceira dimensão. O segundo longa será "O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos" (Jackson, 2014), último filme da trilogia e 15º mais visto do ano nos cinemas brasileiros. A equação será encontrar o percentual de bilheteria teoricamente arrecadado através das cópias dubladas, tirar 2% deste valor e dividi-lo pelo número de dubladores que participaram da dublagem do referido filme, incluindo o diretor de dublagem.

Tabela 4 – Estimativa do valor a ser pago aos dubladores, fruto da cobrança de direitos conexos na exibição de filmes dublados no cinema.

Filme	Malévola	O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos
Cópias	719	1037
Cópias dubladas	686 (95%)	798 (77%)
Público	5,7 milhões	3,1 milhões
Público dublado[75]	4,3 milhões (77%)	1,8 milhão (59%)
Bilheteria[76]	R$73,6 milhões	R$44,1 milhões
Bilheteria dublada (estim.)	R$56,6 milhões (77%)	R$26 milhões (59%)
2% da bilheteria dublada (estim.)	R$1,13 milhão	R$520 mil
Número de artistas no elenco (estim.)	38 dubladores + 1 diretor de dublagem[77]	60 dubladores + 1 diretor de dublagem[78]
Valor recebido por artista (estim.)	R$28,9 mil	R$8,5 mil

Fonte: Elaborada com dados da Revista Filme B de maio de 2015, do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014 e do banco de dados do Dublanet, onde constam os elencos de dublagem dos dois filmes.

A divisão foi feita igualmente entre todos os dubladores do elenco, não importando se o ator foi escalado para o protagonista ou se fez vozerio, a normatização do pagamento dos direitos autorais pode criar regras que beneficiem aqueles atores, cujo personagem possui maior número de anéis. Independentemente deste detalhe, o levantamento mostra o valor que poderia ser dividido com o elenco de dublagem dos maiores *blockbusters* das bilheterias brasileiras representa um número pequeno se comparado ao total da arrecadação.

A estimativa realizada acima serve como vislumbre do que os dubladores pretendem obter através da proposta de arrecadação deles para uma das mídias para as quais trabalham. Para estes profissionais, o valor dos direitos pode de fato servir para possibilitar uma maior

---

[75] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 34. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revista-filmeb-web.pdf>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

[76] BRASIL. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014. Brasília: Ancine, 2015, p. 16. Disponível em < https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario_2014.pdf>. Acesso em: 14 de jul. 2019.

[77] BANCO de dados – Malévola. Dublanet. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?20564-Mal%E9vola-(Maleficent)>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

[78] BANCO de dados – O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos. Dublanet. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?22398-O-Hobbit-A-Batalha-dos-Cinco-Ex%E9rcitos-(The-Hobbit-The-Battle-of-the-Five-Armies)&highlight=cinco+ex%E9rcitos>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

seguridade futura ou funcionar como colchão em uma eventual queda na demanda dos serviços. Essa seria uma maneira de garantir maior amparo à categoria cumprindo a lei e sem necessariamente caminhar para o áudio dublado como padrão nas salas de cinema ou na TV paga, oferecendo opções mais igualitárias e, paralelamente, trabalhando para uma maior circulação do cinema brasileiro no circuito exibidor do país. É importante ressaltar que não é a dublagem em si que limita a cinematografia nacional, ela é apenas uma ferramenta utilizada pela indústria hollywoodiana a fim de buscar ainda mais alcance e consolidação em um mercado já dominado pelo produto estrangeiro. Os artistas brasileiros, independente de trabalharem no estúdio de dublagem ou no set de filmagem, devem ser amparados juntos às leis e ao fomento local para que haja desenvolvimento do mercado de trabalho.

Um fato recente ilustra que não apenas os dubladores possuem a dificuldade na cobrança dos direitos autorais de seus trabalhos utilizados em várias mídias. Em setembro de 2018, foi noticiado que três entidades de categorias distintas do audiovisual dialogavam com o Ministério da Cultura acerca da cobrança pela exibição; Gestão de Direitos de Autores de Roteiristas (GEDAR), presidida por Marcilio Moraes[79], Diretores Brasileiros de Cinema e do Audiovisual (DBCA), presidida por Sylvio Back[80], e Interartis, que representa os atores do audiovisual, presidida por Gloria Pires[81]. As associações elaboraram um manifesto com mais de 300 assinaturas e o entregaram ao então ministro Sérgio Sá Leitão, a fim de dar força à exigência dos artistas (MATTOS, L., 2018a).

A reivindicação das três categorias citadas é a mesma que os dubladores endossam: o trabalho é pago apenas uma vez e utilizado em diversas mídias e plataformas, mas deveria ser pago por exibição conforme a lei determina. A ideia das sociedades citadas é funcionar como o ECAD funciona para músicos e compositores, arrecadando os valores oriundos dos direitos autorais e redistribuindo-os entre os artistas – a gestão coletiva regulamentada pela lei nº 12853/2013. Os atores, diretores e roteiristas pediam, na ocasião, 1% de direitos autorais para cada categoria. Esse percentual, somado aos 2,5% cobrados pela música, totalizariam 5,5% do lucro com a veiculação da produção audiovisual, algo considerado "inviável" pela Federação

---

[79] Marcilio Moraes é autor e roteirista de telenovelas e seriados. Na Rede Globo, foi colaborador em "Roque Santeiro" (Ubiratan, 1985-1986), autor de "Sonho meu" (Boury, Naar, Travesso, 1993-1994) e coautor de "Chiquinha Gonzaga" (Monjardim, 1999). Na Record, alguns de seus trabalhos são a novela "Vidas opostas" (Avancini, 2006-2007) e o seriado "Plano alto" (Zettel, 2014).

[80] Sylvio Back é cineasta, escritor e produtor. Entre suas direções, destacam-se "A guerra dos pelados" (1970), "Aleluia, Gretchen" (1976), "República Guarani" (1981) e "Lost Zweig" (2002).

[81] Gloria Pires é atriz e iniciou sua carreira ainda criança. Tem extensa carreira em telenovelas, com destaque para "Dancin' days" (Filho, 1978-1979), "Vale tudo" (Carvalho, Waddington, 1988-1989) e "Mulheres de areia" (Maya, 1993). No cinema, entre os filmes em que Pires atuou, ressaltamos "Memórias do cárcere" (Santos, 1984), "O quatrilho" (Barreto, 1995), "É proibido fumar" (Muylaert, 2009) e "Nise: O coração da loucura" (Berliner, 2016).

Nacional das Empresas Exibidoras (FENEEC) e pela Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), enquanto a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) e a Netflix não se posicionaram (MATTOS, L., 2018a).

Não demorou muito e em dezembro de 2018 o MinC habilitou as três entidades para iniciarem a arrecadação dos direitos autorais de seus associados junto ao audiovisual[82]. Para a Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem a decisão poderia ser encarada como um precedente e uma vitória na cobrança dos direitos em um meio em que sua categoria também atua. Diante da vitória da GEDAR, DBCA e Interartis, os representantes dos exibidores entraram com recurso junto ao Ministério da Cultura, na esperança da decisão ser revertida na transição de governo em 2019 (MATTOS, L., 2018b).

Com a extinção do MinC pelo governo do presidente Jair Bolsonaro (PSL), a Cultura ficou subordinada ao Ministério da Cidadania, que também incorporou Esporte e Desenvolvimento Social. Em abril de 2019, a Secretaria Especial da Cultura suspendeu a cobrança de direitos autorais pelas associações dos roteiristas, diretores e atores do audiovisual. As três entidades pretendem entrar com recurso e, não surtindo efeito, ir à Justiça (FIORATTI, 2019). A decisão do governo demonstra uma vitória dos conglomerados que fazem uso do trabalho dos artistas sem pagar o direito autoral, deixando uma perspectiva pessimista para as demandas dos artistas, incluindo os dubladores. A categoria sabe as dificuldades desta luta, mas em um cenário de precarização de todo o setor cultural do país, talvez os próximos esforços se concentrem em não perder as poucas conquistas.

3.7.2 Breve paralelo com a dublagem mexicana

Além de passagens históricas, políticas e culturais em comum, os países latino-americanos também possuem similaridade na atuação do mercado estrangeiro de entretenimento em seus territórios. Os grandes conglomerados hollywoodianos de mídia possuem o costume de realizar lançamentos de produções, posicionamento de marca e campanhas publicitárias de forma relativamente homogênea em toda a América Latina. Emissoras de TV paga também são lançadas de forma *pan-regional* muitas vezes, ou seja, com uma mesma grade de programação para todo o continente. Também é esperado que o procedimento com a dublagem seja similar no Brasil e nos países vizinhos, uma vez que,

---

[82] MINC autoriza cinema e TV a cobrar direitos autorais, a exemplo dos músicos. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 dez. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/minc-autoriza-setor-audiovisual-a-cobrar-direitos-autorais.shtml>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

embora haja uma barreira idiomática que nos impeça de consumir a dublagem em “espanhol neutro”, fazemos parte da América Latina e o mercado nos inclui como parte do meio.

A opção de realizar o paralelo com o México se dá por ser o maior mercado de localização em língua espanhola do nosso continente. Isso, somado às dinâmicas da indústria da dublagem, faz com que haja muitas similaridades entre a estrutura mexicana e a brasileira. Acerca do mercado hispânico há números mais exatos que ilustram melhor as dimensões deste setor: o valor estimado é de cerca de 60 milhões de dólares, havendo investimentos anuais de sete milhões de dólares e gerando aproximadamente sete mil empregos (ORTIZ, 2020). A arrecadação dos filmes dublados nos cinemas mexicanos também é alta, sendo responsável por mais de 50% das bilheterias (GUTIÉRREZ, 2019a). Este percentual se assemelha ao público das cópias dubladas do Brasil – número que será destrinchado no capítulo seguinte –, mas o que cria uma diferença considerável entre o lucro gerado pelos dois circuitos exibidores, brasileiro e mexicano, é o fato de o México possuir mais do dobro de salas de cinema que o Brasil; lá, são mais de 7500.

Diferentemente das leis brasileiras, o artigo 8º da Ley Federal de Cinematografía proíbe a veiculação de cópias dubladas nos cinemas, excetuando produções infantis e documentários de cunho educativo[83]. A lei, contudo, não é mais cumprida desde o fim do século passado. Maria Novaro, diretora do Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), relata em reportagem que as distribuidoras Universal Pictures e 20th Century Fox pediram permissão legal, em 1997, para exibirem cópias dubladas de “O mundo perdido: Jurassic Park” (Spielberg, 1997) e “Por água abaixo” (Ward, 1996) nas salas de cinema mexicanas. A autorização foi concedida e abriu um precedente para que outras empresas fizessem o mesmo (FUENTE, 2020). Pouco depois, em 2000, a Suprema Corte definiu que o artigo 8º da Ley Federal de Cinematografía é inconstitucional, deixando o caminho livre para que as *majors* estadunidenses injetassem cada vez mais filmes dublados no circuito exibidor mexicano (GUTIÉRREZ, 2019b).

Dentro de um contexto de tanto lucro para os conglomerados estadunidenses e para os exibidores mexicanos, é determinante tomar conhecimento da forma que os artistas da dublagem são pagos no país. Em contato com o dublador mexicano Dan Osorio[84], nos foi

[83] MÉXICO. Ley Federal de Cinematografía. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992. Disponível em <www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_061120.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2020.

[84] Mexicano, Dan Osorio é ator, locutor, cantor e atua, há 20 anos, também como dublador. Seus principais papéis nas dublagens latinas hispânicas são Macaco Louco no *remake* de “As meninas superpoderosas” (Boyle, Jennings, McCracken, 2016-2019), Drax, o destruidor, nos filmes do Universo Cinematográfico Marvel, Crocodilo em “Esquadrão suicida” (Ayer, 2016) e nos longas animados Lego DC, e Smoker na animação “One

explicado como funciona a remuneração no país onde atua. Tal qual no Brasil, a unidade de medida da dublagem mexicana também é o *loop*, com a diferença de que no país ao Norte o trecho dura 15 segundos e também pode ser equivalido a 25 palavras. Outra distinção é que, no México, o pagamento é feito por número de *loops* e não por um conjunto de *loops* que é contabilizado como hora trabalhada, conforme é feito pelos estúdios brasileiros.

Existem duas entidades às quais os dubladores recorrem para sua sindicalização, a Asociación Nacional de Actores (ANDA) e o Sindicato Industrial de Trabajadores y Artistas de Televisión y Radio Similares y Conexos de la República Mexicana (Sitatyr), mas Dan Osorio afirma que a figura do ator de dublagem não está definida legalmente, o que torna tanto a sindicalização quanto a contratação, livres. Esse vácuo legal é um aspecto que também prejudica a arrecadação de direitos autorais juntos a esses artistas, no México. Ainda segundo Osorio, a existência de uma sociedade de gestão, a Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), deveria garantir o recolhimento dos valores devidos aos dubladores através do monitoramento das exibições e de sua cobrança, mas o arrecadamento é mínimo devido às brechas legais que as *majors* utilizam para evitar o pagamento.

As distribuidoras estadunidenses também condicionam o trabalho do dublador mexicano à assinatura de um contrato onde ele cede seus direitos autorais – seguindo a mesma lógica aplicada no Brasil desde o enfrentamento travado pela ANAD. Segundo Osorio, os contratos são em inglês e violam diversos princípios legais, uma vez que os direitos de autor são irrenunciáveis e intransferíveis no México, mas a pouca clareza da legislação também é utilizada a favor dos conglomerados neste caso.

Em julho de 2019, a Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) apresentou à Comissão de Cultura e Cinema da Câmara dos Deputados uma proposta de reforma da Ley Federal de Cinematografía para que o artigo 8º volte a ser cumprido. Nos termos, os filmes voltariam a ser exibidos legendados no circuito comercial, permitindo dublagem em espanhol e línguas indígenas apenas para obras infantis ou documentários educativos (GUTIÉRREZ, 2019b). Alguns meses depois, em janeiro de 2020, o senador Martí Batres (MORENA[85]) e a ANDA apresentaram uma proposta totalmente diferente daquela exposta pela AMACC; o parlamentar e o sindicato sugeriram a instituição da dublagem obrigatória no México (GUTIÉRREZ, 2020).

Piece" (Shimizu, Uda, 1999-). Osorio é membro da ANDA (Asociación Nacional de Actores), um dos sindicatos que abarcam os dubladores mexicanos.

[85] Movimiento Regeneración Nacional (MORENA) é o partido governista do México que chegou ao poder pela primeira vez em 2018, com a eleição do atual presidente Andrés Manuel López Obrador. Situa-se à centro-esquerda do espectro político e possui maioria na Câmara dos Deputados e quase metade do Senado mexicano.

A iniciativa não busca apenas alterar a Ley Federal de Cinematografía para tornar a dublagem compulsória, mas também uma série de outras leis, entre elas a Ley Federal del Trabajo e a Ley Federal de Derechos de Autor. A intenção seria evitar a criação de estúdios de dublagem irregulares, inserir o termo "ator e atriz de dublagem" nas vertentes de "artista intérprete" que constam na no artigo 116 da lei do direito autoral[86], padronizar bons salários para os dubladores e evitar que os profissionais não sindicalizados sejam prejudicados com uma remuneração inferior, caso que ocorre atualmente no México (FUENTE, 2020).

Apesar disso, a maior polêmica ao redor do projeto se deu por conta da mudança proposta no artigo 8º da Ley del Cine, onde os filmes exibidos nas salas de cinema mexicanas deveriam obrigatoriamente possuir uma cópia dublada em espanhol e, também, na língua indígena correspondente à região do país em que a obra fosse exibida. As cópias dubladas em espanhol permaneceriam em exibição durante o mesmo período de tempo das cópias legendadas, já as cópias dubladas em língua indígena ficariam em cartaz em pelo menos uma sessão diária em cada uma das salas do estabelecimento (GUTIÉRREZ, 2020a).

As queixas foram inúmeras, partindo de órgãos e empresas do setor audiovisual, em especial as distribuidoras independentes, focadas em filmes menos comerciais. Alfonso López, empresário do ramo, discorreu acerca do alto custo da dublagem, que chega a ser 20 vezes maior que o da legendagem e não é diluído na bilheteria dos filmes de arte. Isso ocorre, também, pelo domínio massivo das produções estadunidenses no circuito exibidor mexicano, que não dá espaço a obras de perfis distintos. O cenário é agravado pelo fato de 92% das mais de 7500 salas de cinema do México pertencerem às grandes redes (BADILLO, 2020). Guardadas as devidas proporções, é um cenário semelhante ao brasileiro, conforme veremos mais adiante no trabalho.

Por conta da repercussão, a Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC) fez uma contraproposta à reforma do artigo 8º da Ley del Cine, sugerindo que a legislação permita que sejam dubladas em espanhol até 30% das cópias de filmes estrangeiros em circulação, priorizando a alocação dessas cópias nas regiões do país onde a taxa de analfabetismo seja mais elevada. A Asociación Nacional de Actores (ANDA), que apresentou a proposta inicial junto do senador Martí Batres, concordou com essa modificação (STEVE, 2020).

---

[86] MÉXICO. Ley Federal del Derecho de Autor. Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996. Disponível em <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo17068.html>. Acesso em: 12 de set. 2020.

Outro aspecto considerado problemático na proposta da ANDA e de Batres foi referente aos direitos autorais. José Elías Moreno, presidente da Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), pontuou que o projeto de lei propõe modificar o artigo 84 da Ley Federal del Trabajo, que especifica as porções que podem integrar um salário – cota diária, gratificações, comissões, pagamentos em espécie, entre outros[87]. Na proposta legislativa, os direitos conexos também seriam inseridos como um desses itens equivalentes ao salário. Segundo o presidente da ANDI, isso seria confundir direitos trabalhistas com propriedade intelectual e configuraria uma renúncia aos direitos autorais que são devidos aos dubladores. Essa reforma faria com que os profissionais da dublagem fossem remunerados apenas uma vez pelo trabalho, onde seriam incluídos o cachê e o montante referente aos direitos conexos, abrindo mão dos pagamentos vindouros relativo às futuras explorações comerciais da obra (GUTIÉRREZ, 2020b).

A exposição feita por José Elías Moreno torna possível interpretar que os dubladores mexicanos seriam legalmente inseridos em um esquema de pagamento similar ao que os colegas brasileiros foram submetidos desde o golpe contra a ANAD. No Brasil, embora ilegal, esse método de pagamento é considerado um tipo de avanço por parte da categoria, mas, sob a luz de outra interpretação, Flavio Dias aponta que a ANAD "foi tentar arrumar uma coisa, mas fizeram uma coisa pior: colocaram a segunda mídia como um percentual da hora trabalho". A forma de pagamento adotada atualmente pelas distribuidoras foi fruto de uma manobra contra a associação, logo, o contrato é de grande vantagem para as empresas, pois cede os direitos de intérprete dos dubladores a um valor ínfimo se comparado ao que eles deveriam receber. Dan Osorio nos informou que as conversas acerca da proposta apresentada pela ANDA e pelo senador Martí Batres foram paralisadas por conta da pandemia da COVID-19 que afligiu o mundo no início de 2020. Os debates permaneceram sem avanço ao menos até outubro do mesmo ano.

O caso do México é valioso de ser analisado, mesmo que brevemente, por conta das similaridades que existem entre aquele mercado de dublagem e o brasileiro. As perspectivas no país hispânico parecem mais positivas por haver efetivamente uma movimentação de um parlamentar governista em aliança com um sindicato da categoria. Além disso, já existe uma entidade gestora de direitos em atuação audiovisual desde 1957, a ANDI, embora não funcione de forma adequada para a dublagem. Ao mesmo tempo, os dubladores são

[87] MÉXICO. Ley Federal del Trabajo. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 1º de abril de 1970. Disponível em < http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/125_110121.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2020.

submetidos a contratos ilegais, tal qual no Brasil, e podem caminhar para reformas acidentadas que beneficiarão em grau ainda maior os conglomerados estadunidenses.

4. O MERCADO DE DUBLAGEM NO BRASIL

Embora o debute de uma versão brasileira seja referente a 1938 com "Branca de Neve e os sete anões" (Hand, 1937), primeiro longa-metragem de animação da Disney (FREIRE, 2011, p. 3), a consolidação desta prática no Brasil ocorreu apenas 20 anos depois, quando foi desenvolvida uma demanda contínua para a dublagem através da televisão. Os trabalhos esporádicos realizados em produções infantis para as salas de cinema, nos anos 1930 e 1940, não configurariam um mercado de dublagem na análise desta pesquisa, muito por conta do volume de trabalhos, mas também pela origem da feitura destas versões e sua fomentação.

Tanto a dublagem de "Branca de Neve e os sete anões", quanto de "Pinóquio" (Ferguson, Roberts, Sharpsteen, 1940) ou "Dumbo" (Ferguson, Jackson, Sharpsteen, 1941), todas encomendadas pela Disney, foram realizadas no Departamento de Dublagem da Sonofilms, ou seja, em um setor de uma companhia produtora de cinema brasileiro (FREIRE, 2011, p. 3). Até meados dos anos 1950, não havia demanda que justificasse a existência de estúdios voltados especificamente para a confecção de dublagens no Brasil, característica que consideramos marcante para definir se há ou não um mercado deste setor no país.

A existência de estúdios voltados especialmente para a dublagem é algo comum atualmente no Brasil, sendo uma característica muito marcante desta indústria. Consideramos o momento da fundação das primeiras empresas voltadas para a dublagem de material estrangeiro como o nascimento deste setor do audiovisual brasileiro. Devemos evidenciar, também, que esta constituição não ocorre apenas por uma demanda espontânea ou por arriscar um novo empreendimento, mas sim por uma confluência de fatores do mercado televisivo, nacional e estrangeiro, que envolvem o alcance da TV e a legislação brasileira.

4.1 O SURGIMENTO DA TV E A CONSOLIDAÇÃO DA DUBLAGEM

Pelo fato de a consolidação da dublagem ter caminhado lado a lado com o desenvolvimento da televisão brasileira, é necessário retornar ao ano de 1948, quando os preparativos para a chegada da TV começaram no país. Assis Chateaubriand, fundador do conglomerado Diários Associados[88], foi quem financiou e tomou a iniciativa de introduzir

---

[88] Emissoras e Diários Associados foi o primeiro conglomerado de mídia brasileiro, fundado em 1938 pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand. As primeiras posses do grupo foram uma revista, cinco emissoras de rádio e 12 jornais diário. O auge dos Diários Associados foi em 1958, já com o funcionamento da TV no Brasil, quando Chateaubriand possuía sob seu comando 18 emissoras de televisão, 34 jornais diários e 36 emissoras de rádio (JAMBEIRO, 2002, p. 47).

este novo meio na mídia brasileira, importando os equipamentos necessários e treinando sua equipe para operá-los (MATTOS, 2002, p. 49).

Diferentemente dos Estados Unidos, onde a influência para a TV veio do cinema, a inspiração no Brasil foi o rádio (MATTOS, 2002, p. 49), que desenvolvia-se desde os anos 1920 no país e tornou-se muito popular na década de 1930. Certo aspecto do caminho tomado pelo rádio é semelhante ao que, décadas depois, a televisão experimentou: nasceu como um meio de acesso elitizado que, aos poucos, expandiu-se e englobou a grande parte da população, tornando-se uma mídia de grande alcance (GIANNOTTI, 2009, p. 80). A fundação da Rádio Nacional em 1936 – e sua estatização em 1940 por Getúlio Vargas, já na ditadura do Estado Novo – marcou o início de uma época de influência do rádio que durou até a TV disputar este público. É importante frisarmos, para efeito de comparação futura, que uma das principais utilidades deste meio foi levar os informes do governo à população (JAMBEIRO, 2002, p. 42-43).

Além do intuito propagandístico, o rádio também teve grande apelo junto ao público, graças às radionovelas, segmento que rendeu talentos para a televisão e também para a dublagem. Em 1945, a Rádio Nacional transmitia 14 novelas diariamente, demonstrando a existência de grande margem para consumo destas produções (GIANNOTTI, 2009, p. 80). Por sua natureza oral, o rádio possuía uma penetração muito maior que os jornais impressos, por exemplo, que encontravam uma enorme barreira no analfabetismo presente em metade dos 50 milhões de habitantes brasileiros na época[89]. Desta forma, logo o rádio passou a compor o ritual cotidiano das famílias brasileiras. O contexto socioeconômico que tornou possível a recepção e consumo do rádio desta maneira, remete ao início da década de 1930, quando este meio galgava sua popularização. A Revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, pode ser considerada o início de um processo de desenvolvimento econômico e político que marca o fundamento da base do Estado brasileiro contemporâneo (JAMBEIRO, 2002, p. 40).

O crescimento e industrialização da sociedade tiveram impulso no eixo Rio-São Paulo, onde o mercado era mais latente e a mão-de-obra continuava crescendo, fomentada pelas migrações internas que se multiplicaram nas décadas de 1940 e 1950 (JAMBEIRO, 2002, p. 43). O Estado criava condições de desenvolvimento nestes grandes centros urbanos e as demais regiões mantinham-se dependentes deste núcleo. Apesar do crescimento da economia

---

[89] BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Mapa do Analfabetismo no Brasil. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, s.d. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/485756>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

e do grande número de trabalhadores envolvidos no processo, a distribuição de renda ainda era muito desigual, mas o consumo e a oferta de novos bens permaneciam crescentes nas classes intermediárias e altas (SODRÉ, 1984, p. 85-88).

Foi neste cenário de ímpeto pela modernidade que o rádio se firmou e a televisão preparava-se para surgir. Assis Chateaubriand, com pleno conhecimento da estrutura dos meios de comunicação que controlava, iniciou um processo de treinamento e projeção das estrelas do rádio, a fim de tornar seus rostos conhecidos para, então, realocá-las na televisão. Apesar de toda a influência do rádio, a TV era anunciada como o “cinema a domicílio” para que o público entendesse o seu propósito. Em 18 de setembro de 1950, foi oficialmente feita a primeira transmissão televisiva no Brasil, em São Paulo, através da TV Tupi, Canal 3 (MATTOS, 2002, p. 49-50). Poucos meses depois, em 20 de janeiro de 1951, surgiu a TV Tupi do Rio de Janeiro, ocupando o Canal 6 (SODRÉ, 1984, p. 85).

A estreia do canal paulistano, que fora assistida em 1950 através de 200 aparelhos televisivos contrabandeados por Chateaubriand, alcançava um número de sete mil aparelhos no eixo Rio-São Paulo, um ano depois. Este número de televisores pertencia a uma restrita elite, especialmente por conta do valor do eletrônico (MATTOS, 2002, p. 81). Por encontrar-se restrita a uma pequena audiência elitizada, a televisão não conseguia atrair anunciantes. A fórmula adotada durante as duas primeiras décadas de operação televisiva no Brasil foi desenvolvida através dos patrocinadores estrangeiros. Muitas empresas, por estarem acostumadas a um mercado de TV menos imaturo em seus países de origem, investiram em programas nos canais brasileiros (MATTOS, 2002, p. 70).

Alguns exemplos eram “Circo Bombril” (1951-1964), “Repórter Esso” (1952-1970), “Gincana Kibon” (1955-1971) e “Sabatina Maizena” (1956-1968). A forte presença do capital estrangeiro na TV brasileira definia o que o público assistia e tornava as emissoras dependentes desta injeção monetária, que vinha devidamente acompanhada de escolhas técnicas, artísticas e ideológicas. Apesar da presença dos patrocinadores, ainda existia um caráter “culturalista” na estrutura da televisão, misturando telejornal com atrações artísticas. “TV de vanguarda” (1952-1967), da TV Tupi, trazia teleteatro ao vivo, adaptando peças clássicas e romances, já o “Música e fantasia”, iniciado em 1954 na mesma emissora, era um musical que apresentava obras de compositores renomados (SODRÉ, 1984, p. 97).

Analisando a expansão de suas atividades e na expectativa de um número crescente de aparelhos televisivos, as emissoras diminuíram seu conteúdo cultural – intrinsecamente considerado elitizado – visando ampliar o público a partir de 1958. Neste ano, estimava-se a existência de 344 mil aparelhos televisores no país, sugerindo um crescimento gradual no

número de vendas, mas ainda muito lento se comparado aos saltos vividos nas décadas de 1960 e 1970, que contaram com medidas de estímulo econômico (MATTOS, 2002, p. 83). Ainda assim, a TV era um bem de consumo de uma minoria e, até então, pensada para este grupo economicamente mais privilegiado (SODRÉ, 1984, p. 95). Também em 1958, surge a Gravasom, em São Paulo, o primeiro estúdio de dublagem brasileiro (FREIRE, 2014, p. 1177).

O acordo que incentivou o funcionamento da Gravasom encontra-se neste contexto de empresas estrangeiras investindo nos canais brasileiros. Faz-se essencial evidenciar que o responsável pela primeira casa de dublagem foi Mário Audrá Junior, produtor que fundou a Cinematográfica Maristela em 1951. No final da década, antes de a produtora fechar as portas, Audrá havia cerrado um contrato de distribuição de filmes com a Columbia Pictures. Quando a Maristela deixou de operar, parte de sua aparelhagem de som foi utilizada para viabilizar a Gravasom, que já possuía cliente garantido através da mesma *major* (FREIRE, 2014, p. 1177-1178).

A Screen Gems, subsidiária da Columbia, fez um acordo com Audrá para realizar dublagem de seus filmes para a televisão. A distribuidora trabalhava, em 1958, com um bloco de atrações estrangeiras chamado “Ford na TV” e tinha interesse em dublar filmes antigos a fim de valorizá-los. A prática já era efetuada no México e o próximo passo foi aplicá-la no Brasil (FEIRE, 2014, p. 10). A dublagem não era mais novidade para os Estados Unidos há quase três décadas, quando Hollywood a implantou inicialmente nas salas de cinema da Europa (KEATING, 2013, p. 8). Reproduzir a lógica no “cinema a domicílio” não exigia muita inovação e ainda garantia uma fatia de mais um mercado promissor a Hollywood.

Em 1960, surgia no Rio de Janeiro a ZIV, estúdio de dublagem comandado por Carlos de La Riva Sáez, técnico de som catalão, nascido em uma família envolvida com o rádio e cinema sonoro na Espanha. Ao longo desta década, a ZIV deixou de existir e De La Riva fundou a Rivaton, que trabalhou com dublagem de filmes estrangeiros e brasileiros. Em 1961, também na capital fluminense, foi aberta a Cine Castro, fundada pelo produtor Aluíso Leite Garcia e com direção artística sob comando de Carla Civelli, uma das primeiras mulheres cineastas do Brasil. Enquanto a Gravasom, em São Paulo, possuía acordo com a Columbia, o supracitado estúdio carioca assinou contrato de exclusividade com a Independent Television Corporation (ITC) para distribuição e dublagem dos produtos da empresa estadunidense (FREIRE, 2014, p. 1179 e 1190).

Neste mesmo ano, em São Paulo, era inaugurada também a Odil Fono Brasil, fundada pelo casal de diretores italianos Marcello Albani e Maria Basaglia, que realizaram películas

em sua terra natal e também em solo brasileiro, após se mudarem para cá em 1957. Em 1962, a Gravasom foi adquirida pela Screen Gems e pelo Telesistema Mexicano, um consórcio formado por canais de diferentes proprietários do México[90], passando a se chamar Arte Industrial Cinematográfica, mais conhecida como AIC, um dos principais estúdios da história da dublagem paulistana (FREIRE, 2014, p. 1178).

Também na década de 1960, surgiram as casas Ibrasom, Riosom e Dublasom Guanabara, todas no Rio de Janeiro. A Herbert Richers, que já atuava no cinema brasileiro desde o início dos anos 1950, também viu na dublagem um nicho a ser explorado. Os negócios da empresa foram impulsionados em 1966 através de uma parceria com a Rede Globo, que havia iniciado suas transmissões no ano anterior. O volume de trabalho fornecido pela emissora à Herbert Richers fez com que o estúdio de dublagem se tornasse o maior do Brasil e a principal referência quando nos referimos a "versão brasileira" (FREIRE, 2014, p. 1182).

Nas entrevistas que realizamos, a dubladora carioca Sumára Louise declarou que "algumas pessoas dizem que o mercado era São Paulo e a gente sabe que o mercado era Rio de Janeiro". De forma mais explicativa, o dublador paulistano Flavio Dias nos relatou:

> Na verdade, a principal diferença [entre os dois mercados] é que a Herbert Richers, por ter contrato com a Globo de prestação de serviço de tudo que a Globo tinha, recebia uma quantidade de serviço absurda. Tanto que metade do elenco de São Paulo foi embora para o Rio em 1978, 1979. Pelo menos uns 12 ou 15 atores de São Paulo, primeira linha, *top*, foram contratados pela Herbert Richers. (DIAS, 2016)

Pela hegemonia desenvolvida pela Rede Globo, fato que será relatado adiante no trabalho, as dublagens da Herbert Richers possuíram grande difusão nos lares brasileiros, dando muita força ao estúdio e muita projeção às vozes anônimas dos dubladores. Na virada da década de 1950 para 1960, além do início do mercado de dublagem alimentado pela TV, também surgiram mudanças que afetaram a estrutura das emissoras televisivas.

A principal delas foi a chegada do videoteipe (VT)[91], que permitiu que as emissoras abandonassem a grade de programação vertical, com um programa diferente todo dia, e adotassem a grade horizontal, com programas diários, cultivando o hábito da TV nos espectadores (MATTOS, 2002, p. 87).

---

[90] Em 26 de março de 1955, as concessionárias dos Canais 2, 4 e 5 do México uniram-se para formar o Telesistema Mexicano, que possuía a finalidade de se fortalecer comercialmente e evoluir tecnologicamente. Em 1973, o Telesistema Mexicano se fundiu com sua principal concorrente, a Televisión Independiente de Mexico, Canal 8, e deu origem à Televisa, gigante da televisão mexicana e mundial. Disponível em <https://www.televisa.com/corporativo/noticias/762500/telesistema-mexicano/> e <https://web.archive.org/web/20021229030449/http://www.esmas.com/televisa/notas/nota_11.html>. Acesso em: 8 de jun. 2019.

[91] O videoteipe fez sua estreia na televisão brasileira em 21 de abril de 1960, quando Assis Chateaubriand transmitiu a inauguração de Brasília como capital federal (JAMBEIRO, 2002, p. 50).

Com o VT, as perspectivas multiplicaram-se oferecendo sobrevida às produções e um novo formato ao fluxo dos programas, além da possibilidade de haver uma integração nacional do material veiculado (JAMBEIRO, 2002, p. 50-51). Pode-se dizer que os programas feitos no eixo Rio-São Paulo ganharam força e influência com o VT, pois tiveram sua limitação extinta. Ao expandi-los a nível nacional, o caráter local da televisão foi se perdendo e os espectadores das mais diversas regiões do Brasil consumiam um ponto de vista voltado para aquele centro econômico e cultural construído nas capitais paulista e fluminense. O mesmo ocorre com a dublagem, que já nasce integrada nessa mesma região e mantém-se limitada a ela durante décadas.

Embora em 1962 estivessem licenciadas 34 emissoras de TV, uma grande mudança viria com o surgimento da Rede Globo. Licenciada através do decreto nº 42940 de 30 de dezembro de 1957, assinado pelo presidente Juscelino Kubistchek, as transmissões do canal só foram iniciar de fato anos depois, em 26 de abril de 1965 (JAMBEIRO, 2002, p. 93). A base para a construção do patrimônio da Rede Globo teve início em 1962, quando foi assinado um acordo com a empresa estadunidense Time-Life para assistência técnica na emissora (JAMBEIRO, 2002, p. 95).

A serenidade da ditadura para com a Globo não foi por simples bondade; linhas argumentativas defendem que o regime se beneficiava da conivência da emissora com os militares, da mesma forma que esta foi favorecida pelas medidas estatais. A empresa de Roberto Marinho[92] beneficiou-se do crescimento da indústria brasileira e obteve permissão do governo para expansão através de novas concessões. A ditadura, por sua vez, foi amparada com a adaptação da Rede Globo às limitações do governo, sendo um braço do papel ideológico empregado pela TV durante os anos de chumbo (JAMBEIRO, 2002, p. 97-98).

Junto com o aprofundamento da ditadura, também vinha a expansão do plano socioeconômico dos militares. O tripé econômico do regime era composto por empresas estatais, empresas privadas nacionais e multinacionais, impulsionando grande industrialização e demanda por consumo de bens duráveis e não duráveis (MATTOS, 2002, p. 89). Foram realizados grandes investimentos em publicidade, telecomunicações e construção civil,

[92] Filho do jornalista Irineu Marinho, Roberto Marinho foi presidente do Grupo Globo de 1925 a 2003, ano em que faleceu. Partindo da propriedade apenas do jornal O Globo, fundado nos anos 1920, Marinho construiu o maior conglomerado de mídia da América Latina, que hoje inclui a Rede Globo, Sistema Globo de Rádio, Globosat, Som Livre, Editora Globo, Globo.com e outros grupos que, por sua vez, possuem inúmeras empresas e marcas sob seu comando.

ampliando também o crédito ao consumidor, medida que beneficiou uma elite assalariada[93] e parcelas da camada média da população (SODRÉ, 1984, p. 90).

Diante desce cenário econômico, a televisão experimentou seu primeiro salto de vendas. Othon Jambeiro resume bem ao dizer que “a TV no Brasil cresceu em paralelo com a concentração do capital, a internacionalização do mercado interno e a convergência geográfica da produção industrial na região Centro-Sul do país” (2002, p. 87). Em 1968, o governo permitiu que os aparelhos televisivos fossem adquiridos em 12, 24 ou 36 vezes, aumentando a gama de compradores em 47% se comparada ao ano anterior. Até 1970, foram vendidos mais de um milhão e 300 mil televisores, fazendo o total alcançar mais de 4,5 milhões de unidades em funcionamento nos lares brasileiros. O crescimento nos anos seguintes do regime militar seguiu a média de um milhão de aparelhos vendidos por ano (MATTOS, 2002, p. 83, 89; SODRÉ, 1984, p. 91).

Com a popularização da TV, vários aspectos externos e internos sofreram modificações. O primeiro deles é o volume de publicidade destinada a este meio. Se durante os anos 1920 e 1930 o foco dos anunciantes eram revistas e jornais e depois, na década de 1940, o rádio foi o grande beneficiado pelas agências de publicidade devido ao seu alcance, em meados dos anos 1960 foi a vez da TV tornar-se o cerne do mercado publicitário brasileiro (JAMBEIRO, 2002, p. 92).

Se o mercado publicitário foi aquecido pela expansão da TV que, por sua vez, foi fomentada pelo governo, a dublagem brasileira também experimentou crescimento na década de 1970. Carlos de La Riva, o técnico de som catalão que comandou a Rivaton nos anos 1960, fundou a Tecnisom em 1972, empresa que sofreria outra mudança de nome em 1985, quando se tornou Delart, estúdio carioca em atividade até hoje e um dos principais do Brasil. Também em 1972, o ex-técnico de som da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o britânico Michael Stoll, fundou a Álamo em São Paulo (FREIRE, 2014, p. 1184). O estúdio, que foi o mais relevante da dublagem paulistana durante décadas, encerrou suas atividades em 2011.

Durante os seis primeiros anos da ditadura militar, diante das medidas de desenvolvimento adotadas, o número de programas estrangeiros foi expressivo na TV aberta, ocupando ao menos metade de toda a programação, que era baseada no tripé telenovelas, programas de auditório e “enlatados” (MATTOS, 2002, p. 97). Sérgio Mattos aponta que os “enlatados” eram produções mais baratas de se adquirir e sofriam menos problemas com a

---

[93] A elite assalariada também pode ser chamada de alta classe média e recebe em média 27 mil reais por mês, segundo levantamento do IBGE em 2016. É composta por juízes, promotores, médicos, executivos de empresas privadas, fiscais da receita, delegados federais e profissionais liberais bem-sucedidos.

censura existente (2002, p. 91). Em 1972, o percentual de produtos importados na televisão brasileira subiu para 60% e só caiu no fim da década, indo para 48% em 1979. Nos anos 1980, houve uma priorização na produção original de cada emissora, levando a uma diminuição das horas estrangeiras veiculadas, relegando-as a espaços "tapa buraco" e de menor prestígio (JAMBEIRO, 2002, p. 89).

Essa queda no conteúdo importado se deu, pois os canais notaram que os programas brasileiros eram preferidos pela maior parte da audiência. Em 1979, entre os 10 programas mais assistidos da Rede Globo, oito eram de realização própria (MATTOS, 2002, p. 96). Apesar da redução dos "enlatados" na grade, os filmes ainda ocupavam grandes espaços nas emissoras, incluindo no horário nobre, prática que se mantém até a atualidade. Os longas-metragens eram regularmente utilizados com a função de ocupar grandes espaços vazios na programação entre programas ao vivo. Citando Lasagni, Jambeiro pontua que, no último ano da década de 1970, foram exibidos 1359 filmes pelos canais do Rio de Janeiro e, destes, apenas 29 eram brasileiros (2002, p. 90).

Diante dos números referentes à venda de aparelhos televisivos, expansão do mercado e conteúdo da programação, fica evidente a presença de conteúdo dublado nos lares brasileiros. Todas as produções estrangeiras eram obrigatoriamente dubladas para serem veiculadas na TV desde 1963, o que fazia com que os grandes percentuais de "enlatados" na programação, necessariamente, significassem que as vozes dos dubladores entravam nos lares brasileiros. A Rede Globo, que tanto cresceu na segunda metade da década de 1960, enviava seus trabalhos exclusivamente para a Herbert Richers, que preenchia as produções com seu elenco relativamente limitado. Sumára Louise, que ingressou na casa em 1973, nos declarou que "era muito trabalho, eram poucas pessoas, não existia escola de dublagem, não existiam crianças dublando também".

Louise complementa dizendo que "nós éramos, dentro da Herbert, um grupo [de dubladores] muito unido. Eram profissionais de muito valor. Como é que [o mercado de dublagem] funcionaria sem aquelas pessoas? Não era possível". Nota-se, então, que existia um elenco restrito e muito recorrente na Herbert Richers, criando uma espécie de "grupo estelar" da dublagem, visto que o estúdio era alimentado pela emissora de maior audiência do Brasil. Embora o decreto que instituiu a obrigatoriedade da dublagem tenha sido publicado em 1963 – dois anos antes da estreia da Rede Globo –, a emissora pode ser considerada uma das maiores difusoras da dublagem brasileira, em especial durante a década de 1970.

Dentro da Herbert Richers também se consolidou a prática do "boneco", ou seja, de manter um mesmo ator estrangeiro com um dublador brasileiro fixo, que o acompanha em

praticamente todas as produções estreladas por ele. Este costume, embora hoje seja seguido menos à risca, auxiliou na criação de uma identidade de imagem e voz pelos espectadores. Com um sistema de TV que, em 1970, chegava a ter 50% de seu conteúdo dublado e com mais de mil horas de filmes por semana, em sua maioria importados, o "*star system* da dublagem" ficava evidente e as vozes anônimas marcavam quem acompanhava as atrações.

Por mais que ao longo da década a quantidade de programação estrangeira tenha caído na grade das redes, ainda era uma presença relevante, especialmente em emissoras com menor estrutura e estabilidade financeira daquelas desenvolvidas pela Rede Globo. Em 1981, a TVS, canal de Silvio Santos, expandiu-se e se transformou no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT)[94]. A Central de Produções do SBT foi instalada onde funcionavam os estúdios da TV Excelsior, extinta em 1970, na Vila Guilherme, em São Paulo[95].

Neste prédio, foram montados quatro estúdios de dublagem, um estúdio para efeitos e um andar dedicado para mixagem, cópias e demais etapas do processo. O SBT também contratou técnicos de som e tradutores, além de ter fechado parceria com dois estúdios de dublagem paulistanos para a contratação dos atores: Maga e Elenco. Com essa concentração dos trabalhos, a ideia da emissora era centralizar as dublagens como parte de sua produção em vez de terceirizá-las a estúdios especializados, como já era o costume (MACHADO, 2013, p. 67).

Nos estúdios do SBT, foi dublada a primeira novela mexicana exibida no Brasil, "Os ricos também choram" (1979-1980), cuja estreia brasileira deu-se em 1982. Outras produções dubladas na Vila Guilherme foram "Chaves" (Segoviano, Bolaños, 1971-1980), "Papillon" (Schaffner, 1973), "Um lobisomem americano em Londres" (Landis, 1981) e "Punky, a levada da breca" (Duclon, 1987-1988). A empreitada de Silvio Santos na dublagem durou apenas até o final da década de 1980, quando o SBT voltou a contratar estúdios externos para realizarem as localizações de suas produções importadas (MACHADO, 2013, p. 67-68).

Quando a produção original das emissoras brasileiras aumentou, não significa que os programas dublados tenham sumido ou perdido relevância. Na verdade, eles já haviam consolidado seu espaço na grade de programação e marcado presença durante quase duas décadas. Os canais se moveram, desta vez, tentando atingir um novo público que surgia como

---

[94] Em 14 de maio de 1976 estreou o canal Studio Silvio Santos de Cinema e Televisão, mais conhecido como TVS. O dono do canal, além da TVS no Rio de Janeiro, também era proprietário de 50% da Record, em São Paulo. Após a cassação da concessão da TV Tupi pela ditadura militar em 1980, o governo colocou as redes em licitação, aproveitando também para disponibilizar aquelas da TV Excelsior, extinta em 1970. Silvio Santos foi o vencedor das concessões, ampliando sua rede em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belém. O SBT foi oficialmente inaugurado em 19 de agosto de 1981.

[95] TUDO SOBRE TV. História da TV. 2010. Disponível em <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv80.htm>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

espectador, o estrato social de menor poder aquisitivo (MATTOS, 1984, p. 102). Surgem, então, as atrações mais popularescas, que seriam criticadas por sua "falta de qualidade".

Em 1971, as classes C e D já eram responsáveis por 70% dos aparelhos de TV ligados no eixo Rio-São Paulo, fazendo com que esse estrato social formado por assalariados de base, trabalhadores independentes e população periférica ganhasse importância aos olhos dos empresários do meio televisivo (SODRÉ, 1984, p. 103-104). Vito Giannotti cita esse momento como uma "cristalização" da cultura oral no Brasil, que já tinha sido anteriormente reforçada pelo grande consumo do rádio (2009, p. 85).

O analfabetismo, que em 1970 atingia 33,7% da população acima de 15 anos e, em 1980, ainda afligia 25,9% dessa mesma faixa[96], foi um dos principais fatores do fortalecimento da cultura oral brasileira. A desigualdade social aprofundada durante a ditadura militar afasta ainda mais as camadas de baixa renda da escolarização e demais oportunidades, o que fica claro ao notarmos que em 2001, quando a taxa de analfabetismo do país havia caído para 12,4%, este índice chegava a 28,8% no grupo que recebia até um salário mínimo[97]. É muito clara a relação entre a baixa escolaridade e a baixa renda[98].

Se os filmes dublados no fim da década de 1950 surgiram na TV como uma alternativa à transmissão ruidosa que atrapalhava a leitura de legendas ou como uma forma de valorizar produções estadunidenses antigas em sua venda (FREIRE, 2014, p. 1178, 1182), eles também serviram como técnica integradora para a grande parcela incapaz de ler ou acompanhar legendas. A partir disso, podemos aferir que tanto a TV aberta, quanto a dublagem – por consequência – atingiam, em grande parte, as classes C e D e o público analfabeto. A cultura "videodependente" foi uma espécie de evolução do costume atrelado à oralidade, uma vez que a televisão introduziu também o apelo visual que antes inexistia no rádio, ficando restrito às salas de cinema até então (GIANNOTTI, 2009, p. 82).

Os fatos que levaram o Brasil a tornar-se um país tão televisivo já foram elencados; reúnem motivos políticos, econômicos e sociais. A cultura oral, que fora herdada de gerações

---

[96] BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Mapa do Analfabetismo no Brasil. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, s.d. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/485756>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

[97] BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Mapa do Analfabetismo no Brasil. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, s.d. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/485756>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

[98] Para estudo mais aprofundado acerca da relação da desigualdade social com a baixa escolaridade, ver "Educação e desigualdade de renda no Brasil", estudo de Isabela Freire de Andrade Pinto apresentado à Escola Brasileira de Economia e Finanças da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/19731>

anteriores, certamente beneficia o consumo da dublagem. Outro aspecto que beneficiava o conteúdo vertido para o português era o preço baixo, o que tornava mais vantajoso para as emissoras a importação do que a produção do zero de programas brasileiros. Como vimos, esse cenário mudou, em parte por influência dos ditadores Emílio Garrastazu Médici, de 1969 a 1974, e Ernesto Geisel, de 1974 a 1979, pois estes queriam que houvesse diminuição do conteúdo enlatado, considerado violento (MATTOS, 2002, p. 107-108).

As produções estrangeiras, em 1977, ainda ocupavam 48% da grade de programação dos canais brasileiros, embora estivessem em constante queda. A média atual das emissoras é manter o conteúdo importado preenchendo cerca de 30% de sua relação de programas (MATTOS, 2002, p. 108). Embora o percentual varie entre um canal e outro, ainda é expressivo que quase 1/3 do conteúdo veiculado na TV brasileira seja de origem estrangeira e, consequentemente, dublado.

4.2 DUBLAGEM OBRIGATÓRIA: TENTATIVAS E ÊXITOS

Já no fim dos anos 1950, mesma época em que a televisão brasileira começou a exibir programas dublados com maior assiduidade, a discussão sobre a dublagem permeava nomes do meio cinematográfico brasileiro, como Benedito Junqueira Duarte, Trigueirinho Neto e Geraldo Santos Pereira. Apesar das versões brasileiras esporádicas realizadas em longas-metragens de animação para as salas de cinema, parecia que o interesse de expansão da dublagem demonstrado por setores estrangeiros da indústria audiovisual assustava os cineastas brasileiros, muito devido ao fato de países como Itália, França e Alemanha terem adotado a dublagem compulsória décadas antes (PEREIRA, 1973, p. 106; LINN, 2008, p. 13; KEATING, 2013, p. 11).

O primeiro movimento legal, a fim de instituir a dublagem compulsória em fitas estrangeiras, partiu do deputado federal João Machado (PTB-SP) em 1955, quando este apresentou o projeto de lei nº 555. De acordo com o próprio parlamentar, seu projeto foi acolhido pela Comissão de Educação, mas não foi colocado em pauta. Em outubro de 1957, o assunto voltou à tona através do deputado Dagoberto Sales (PSD-SP), que levou ao plenário da Câmara um ofício emitido pela Câmara Municipal de Santos, São Paulo, em que o vereador José Gomes (PTB-SP) elabora um requerimento acerca da obrigatoriedade da dublagem. Juntamente do pedido de apreciação assinado pelo vereador Remo Petrarchi (PTB-

SP), presidente da Câmara Municipal, havia uma série de argumentos favoráveis à utilização da "doublagem" nos cinemas brasileiros[99].

O ofício dizia que o cinema no Brasil estava atrasado, mas não na produção de filmes, "pois nesse campo, felizmente, já podemos competir com brilho e igualdade de condições com muitos países". A fala do vereador José Gomes, então, apoiou-se na dublagem compulsória realizada na Europa para traçar um paralelo de como agem nações avançadas: regravando os diálogos de obras estrangeiras na língua de origem, "dispensando, assim, os letreiros, as traduções nem sempre corretas e fiéis". A exposição continua ao elencar que a "doublagem" permite que o espectador deposite mais atenção nas imagens, sem a necessidade de ler as legendas, e também evita o "cansaço cerebral" devido à leitura constante, por horas, de falas que são intercaladas rapidamente na projeção[100].

Em seguida, o texto cita a dificuldade das crianças em acompanharem a legendagem e afirma que o Brasil dispõe de muitos "bons artistas" que seriam plenamente capazes de realizar trabalhos satisfatórios em dublagem. José Gomes também faz questão de pontuar que a tradução audiovisual já possui um custo elevado, independente do módulo utilizado, e sugere que seria de bom grado se o Estado de São Paulo, através da figura do deputado Dagoberto Sales, tomasse iniciativa de encampar a luta pela dublagem compulsória no Brasil, dando assim um exemplo a ser seguido pelas demais unidades federativas[101].

Sales se comprometeu, no plenário da Câmara, a trabalhar com o deputado João Machado para que a proposta fosse levada adiante. A discussão do projeto reverberou, fazendo com que o diretor Benedito Junqueira Duarte comentasse a movimentação em sua coluna "Folha de cinema" no jornal Folha de São Paulo. Em 31 de dezembro de 1957, B.J. Duarte responde a um leitor anônimo que o escreveu acerca da *"doublage"* – como ambos se referem ao processo – e comentou que são poucos aqueles capazes de "erguer a voz contra uma medida que, afinal de contas, não nos lesa o estômago, nem o direito de propriedade". Tanto o leitor, quanto B.J. Duarte comparam a dublagem a "arrasar a Praça da República [em São Paulo] para nela instalar um estacionamento de lambretas"[102].

O cineasta também contesta o argumento de que a dublagem preservaria a "pureza de uma língua nacional" dizendo que em países como França e Itália, onde a dublagem foi obrigatória, não se livraram de influências da língua inglesa e que a valorização da língua portuguesa, bem como "unificar a prosódia", seriam mais bem-sucedidas através da

---

[99] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 15 out. 1957.
[100] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 4 out. 1957.
[101] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 4 out. 1957.
[102] DUARTE, B.J. Cinema e língua, de novo... Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1957. Folha de Cinema.

alfabetização integral[103]. Vale a pena abrir parênteses aqui para traçar um breve paralelo através de depoimentos colhidos durante as filmagens que realizamos para "O vozerio". A dubladora Alessandra Araújo, ao comentar sobre a qualidade da dublagem brasileira no geral, expressou sua opinião acerca do linguajar inserido neste trabalho:

> Eu sou uma pessoa considerada muito exigente com meu trabalho e com o trabalho das outras pessoas. Às vezes, eu vejo umas coisas que eu critico, sabe? Principalmente coisas erradas que estão sendo ditas, eu acho inadmissível. Você tem uma responsabilidade muito grande para com o público, você tem um papel importante na formação e na educação dessas pessoas. (...) Por exemplo, eu tenho séries [para dublar] que são pré-escolares. Nós temos que falar corretamente porque nós estamos trabalhando para crianças pequenas que têm que aprender a falar corretamente. Se, eventualmente, quando adolescentes, eles resolverem falar tudo errado, ok, mas nós ensinamos a falar corretamente. Então, as obras não têm só um caráter de entretenimento, elas também são educativas, principalmente para crianças pequenas. (ARAÚJO, 2016)

Fica claro que Alessandra Araújo, por mais que evidencie o cuidado com a língua portuguesa bem falada em trabalhos para um público mais jovem, salienta a necessidade do uso da gramática correta para todos os trabalhos, independente do público. Embora o discurso da atriz não seja embasado no nacionalismo e na proteção da língua portuguesa, é possível aferir certa semelhança entre o que B.J. Duarte criticava em 1957 e o que Araújo relatava, através de sua experiência de 30 anos na área, em 2016. O argumento exposto por ela não é unânime na categoria, como podemos ver através da explanação de Luiz Carlos Persy, dublador carioca cuja atividade no meio teve início em 1997.

> Pegando um filme bem antigo [como exemplo], "My fair lady", em que o pai da menina é um lixeiro da Inglaterra que fala errado. O filme é sobre o aprimoramento da fala. O que é que você vai fazer? A menina tem que falar errado e tem que mostrar a curva que ela vai fazer para se tornar uma pessoa que fale corretamente. (...) A função de ensinar a língua é do Estado de ter professores bem pagos, com uma educação criteriosa – me parece. Não vem botar o peso na dublagem, a dublagem é um entretenimento. Senão, a dança tem que ensinar a pessoa a ter postura, aí você acaba com [Vaslav] Nijinski, com toda a arte moderna. A arte tem outra liberdade, tem que navegar, tem que conflitar, não é? (PERSY, 2017)

A unificação de uma identidade nacional através da língua foi um dos critérios definidos para a adoção da dublagem na Itália fascista, visto que a ideia da ditadura de Benito Mussolini objetivava excluir termos estrangeiros, regionalismos e dialetos para preservar a "pureza" do idioma italiano (KEATING, 2013, p. 15). Emular o discurso fascista da primeira metade do século XX não era o principal argumento dos legisladores que buscavam instituir a dublagem nas salas de cinema brasileiras.

Outra tentativa veio em 1960, com o projeto de lei nº 37, do senador suplente Geraldo Lindgren (PTB-RS), que tinha como diferencial não apenas regravar em português os

---

[103] DUARTE, B.J. Cinema e língua, de novo... Folha de São Paulo, São Paulo, 31 dez. 1957. Folha de Cinema.

diálogos dos filmes estrangeiros, mas também substituir a trilha musical original por uma realizada por orquestras brasileiras. A proposta de Lindgren atraiu a desaprovação dos setores cinematográficos nacionais e estrangeiros, estes pela regravação do fundo musical e aqueles pelo conjunto da obra (PEREIRA, 1973, p. 107).

No mesmo ano aconteceu a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, onde o diretor e crítico Trigueirinho Neto apresentou sua opinião contrária à implantação da dublagem nos cinemas brasileiros. O realizador retomou parte do tema recorrente da linguagem para firmar um de seus argumentos, onde ele expõe que o público analfabeto prefere ouvir o português coloquial dos filmes brasileiros, algo que seria perdido com a dublagem (FREIRE, 2014, p. 1172).

Para comentar um pouco mais acerca da desta formalidade no texto dublado, é interessante recorrer a dois dos nomes entrevistados por nós. O primeiro: Sumára Louise, cuja carreira foi construída no Rio de Janeiro, relatou-nos o que ela considera o começo de uma maior liberdade na adaptação das falas gravadas. A atriz, que iniciou sua atividade na dublagem em 1973, dedica ao seriado "As Panteras" (Goff, Roberts, 1976-1981) o momento de rompimento com a tradução mais sisuda praticada até então.

> A gente [dubladores] percebeu que podia falar de outro modo, como a gente falava. Elas [protagonistas do seriado] eram muito descoladas para aquela época e a gente [dubladoras das protagonistas] resolveu ser descolada também porque nós éramos descoladas, nós tínhamos a mesma idade delas, tínhamos cabelos como elas, éramos mulheres jovens também. E bonitas. Todas. Então, a gente resolveu ser a gente, emprestar um pouco da gente. E, aí, quebrou esse paradigma. Aí, foi [dublado] "Casal 20", "A gata e o rato", até chegar o "Primo cruzado" com o sotaque do interior de Minas. Já que lá [no original] era o interior dos Estados Unidos[104], chegou no interior de Minas [na dublagem]. Quando você poderia imaginar uma coisa dessas? (LOUISE, 2016)

E o segundo: Luiz Carlos Persy, que tece mais um comentário acerca do mesmo assunto, narrando a sua experiência pessoal e complementando seu raciocínio anteriormente exposto:

> O nosso trabalho como dublador, quando eu comecei, há 20 anos, ainda respeitava um linguajar que não era o linguajar corriqueiro, coloquial. Aos poucos, a gente foi conseguindo liquefazer um pouco o texto, transformá-lo em uma coisa mais

[104] O título da série "Primo cruzado" (McRaven, 1986-1993) refere-se ao personagem Zeca (Balki, no original). A dublagem brasileira colocou Zeca como vindo do interior de Minas Gerais, quando originalmente o personagem vem de uma ilha grega fictícia chamada Mypos. Balki, que sonhava em ter uma vida melhor nos Estados Unidos, é um rapaz inocente, enérgico e pouco familiarizado com a cultura estadunidense. A descrição dada pelo personagem acerca da ilha de Mypos remete a um lugar rural, pouco desenvolvido e até mesmo primitivo. Se relembrarmos do que Muniz Sodré dizia sobre a virada popularesca da TV brasileira, ao trazer os costumes do interior realocados na cidade grande para gerar humor, podemos pressupor que a fórmula adotada pela dublagem é a mesma ao transformar o personagem no estereótipo do caipira que chega à cidade grande. Há de relativizarmos que a ideia original do programa trabalha com o mesmo recurso adotado na dublagem, trazendo a adaptação para algo próximo da realidade brasileira, o que pode ser considerado um caso bem-sucedido neste contexto.

> cotidiana. Hoje em dia, você já fala “e aí, cumpade?” (sic), “que que você tá fazendo aqui?”. Mas buscando uma naturalidade absoluta. Eu sou favorável, dependendo do personagem, a um “a gente fomo”, “pobrema”, “Framengo” (sic), sou favorável porque é assim que determinados personagens vão falar. Falam assim no original. (PERSY, 2017)

É importante salientar que as adaptações e criações dos dubladores em seu trabalho já possuem registros anteriores aos comentados por Sumára Louise e Luiz Carlos Persy. Apesar de haver em parte da categoria a crença de que a dublagem carioca é mais aberta a alterações em relação ao texto original, um caso emblemático parte da dublagem paulistana dos anos 1960. Borges de Barros, cuja carreira teve início em 1943 no rádio (LESSA, 2002, p. 267), ficou conhecido por dublar o personagem Dr. Zachary Smith, interpretado por Jonathan Harris, na série “Perdidos no espaço” (Allen, 1965-1968). A versão brasileira realizada nos estúdios da AIC trouxe reconhecimento a Barros em uma época em que os dubladores tinham pouca visibilidade.

Em uma reportagem publicada pela Folha de São Paulo, em 25 de janeiro de 1988, aproveitando uma reprise que “Perdidos no espaço” receberia na TV brasileira, foram comentados bordões ditos por Borges de Barros na dublagem, como “lata de sardinha” e “não tema, com o Smith não há problema”. O dublador também afirmou que “50% do trabalho deve ser creditado a Hélio Porto, que fez a tradução do *script*”[105]. Porto, que também dirigia a dublagem de “Perdidos no espaço”, era responsável por traduzir a série, desta forma, o profissional possuía total contato com o projeto, visto que participava de diversas etapas do processo de dublagem, facilitando adaptações e decisões favoráveis em seu trabalho.

Embora ainda haja até a atualidade a ideia de que a dublagem brasileira possui um caráter muito “engessado” no texto, com diálogos e traduções artificiais, exemplos de fuga disso já eram dados desde a primeira década desta indústria no Brasil. O exposto por Trigueirinho Neto acerca do linguajar presente nos filmes brasileiros não poderia ser substituído pela dublagem, visto que se trata de uma obra estrangeira. Por mais bem adaptado e fluido que o texto traduzido possa estar, ainda assim ele será impresso em uma obra fundada em uma cultura que não é a brasileira.

Não era esse o pensamento de nomes como o diretor Leon Hirszman e o produtor Herbert Richers ao defenderem que a dublagem “viria a desmistificar o herói dos filmes americanos, dando-lhes a mesma fala de nosso Jeca Tatu” (PEREIRA, 1973, p. 110). A discussão em torno da língua gera inúmeras discussões acerca do que seria considerado uma

---

[105] DUBLADOR cria a personalidade brasileira do Dr. Zachary Smith. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 jan. 1988.

linguagem popular; seria uma unidade nacional como pretendida pelo fascismo ou o respeito a todos os dialetos e especificidades contidos nas diversas regiões do país?

Além do comentário feito por Trigueirinho Neto, outros pontos “antidublagem” foram levantados na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica: a adulteração do conteúdo original da obra, as tentativas malsucedidas de dublagem de filmes *live action* ocorridas em anos anteriores, má formação de dubladores no Brasil, infraestrutura técnica precária para captação de som e má qualidade dos aparelhos de sons nas salas de cinema (PEREIRA, 1973, p. 108). Os tópicos levantados possuíam fundamentos especialmente em questões menos abstratas como as limitações técnicas do cinema brasileiro, tanto no registro sonoro quanto em sua reprodução.

Os argumentos favoráveis já utilizavam as dublagens feitas para a TV como prova de que o mercado estava se desenvolvendo a ponto de ser capaz de realizar bons trabalhos. Foi pontuado que surgiram estúdios especializados ou adaptados para a realização da dublagem, bem como os “artistas-dubladores” estavam aprimorados. Os tópicos seguintes remetem a um possível aquecimento do mercado de trabalho da área, gerando emprego para montadores, sincronizadores, técnicos de som, sonoplastas e tradutores, além da valorização salarial por conta da alta demanda de trabalho que surgiria (PEREIRA, 1973, p. 108-109).

O alto volume de trabalho encontra uma contradição dentro dos próprios argumentos pró dublagem: pelo fato de a versão brasileira encarecer o custo da película estrangeira, esta naturalmente seria limitada e abriria espaço para o cinema nacional no circuito exibidor (PEREIRA, 1973, p. 110). Trigueirinho Neto enxerga de forma diferente ao dizer que a dublagem compulsória de fitas estrangeiras seria o “golpe de misericórdia” no cinema brasileiro, pois a produção hollywoodiana e a brasileira não teriam mais entre si a principal barreira: o idioma (PEREIRA, 1973, p. 108).

O discurso de que a dublagem encareceria o custo do filme estrangeiro a ponto de limitar a entrada de títulos no Brasil é em partes simplório, tendo em vista a força do oligopólio das *majors* estadunidenses que, nos anos 1960, já possuíam décadas de experiência no domínio e sufocamento de mercados exibidores ao redor do globo. Além do mais, o público multiplicado que uma película dublada levaria aos cinemas, provavelmente compensaria o investimento na localização em português da fita, que poderia ser amortizada de diversas formas, inclusive através de aquisição e instalação de estúdios de dublagem pelas próprias distribuidoras (PEREIRA, 1973, p. 112).

Após todo o embate, o projeto de lei nº 37 do senador Geraldo Lindgren recebeu parecer desfavorável do senador Mem de Sá (PL-RS), relator da Comissão de Educação e

Cultura, no início de 1961. Sá rebateu a proposta de Lindgren repetindo, inicialmente, o mais básico dos argumentos antidublagem: "a dublagem deturpa e compromete irremediavelmente o filme no que ele pode ter de melhor" e, em seguida, usa como exemplo "O cangaceiro" (1953), de Lima Barreto, dublado em japonês, para exemplificar o conflito de culturas existente no processo de substituição dos diálogos. Ao tocar no debate acerca da língua portuguesa, Mem de Sá diz que uma "larga, ampla, profunda, radical campanha de alfabetização" deve cuidar que os brasileiros nos mais distantes cantos do país tenham contato com um "vernáculo correto e quase sem variações prosódicas" (FONSÊCA, 1961, p. 41-42).

Também no primeiro ano da década de 1960, o presidente Jânio Quadros (PDC) assinou o decreto nº 50450 em 12 de abril. No documento, é regulada "a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão" e no artigo 1º há a exigência da exibição de um filme brasileiro para cada dois estrangeiros, criando uma cota de tela na TV. A reserva de mercado para o cinema nacional já era comum nas salas de cinema, mas na televisão esta surgia para combater os "problemas de caráter social" que o decreto afirmava estarem nascendo mediante a exibição de películas estrangeiras pelas emissoras[106].

Em um cenário de instabilidade política, Jânio Quadros renunciou em 25 de agosto de 1961 enquanto seu vice, João Goulart (PTB), estava em missão oficial na China. Por pressão militar, Jango apenas assumiu como presidente em 8 de setembro, quando o sistema de governo havia sido transformado em parlamentarismo (MELO, 2009, p. 94, 97-102). Nos meses seguintes, foi publicado o Decreto do Conselho de Ministros nº 544 de 31 de janeiro de 1962, que revoga o decreto nº 50450, promulgado por Jânio Quadros há quase um ano. A nova lei, assinada por Tancredo Neves, tornou a cota de telas mais branda, exigindo apenas um filme nacional com duração superior a 25 minutos por semana, desde que este seja considerado de boa qualidade pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), órgão responsável por examinar, aprovar, executar e fiscalizar projetos cinematográficos. O principal artigo deste novo decreto que nos interessa é o 8º, onde se lê que "a exibição de filmes estrangeiros nas emissoras de televisão requer a obrigatoriedade de dublagem em português"[107].

---

[106] BRASIL. Decreto Nº 50450, de 12 de abril de 1961. Regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e dá outras providências. Disponível em <http://legis.senado.gov.br/norma/473021/publicacao/15639936>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

[107] BRASIL. Decreto do Conselho de Ministros nº 544, de 31 de janeiro de 1962. Revoga o Decreto nº 50450, de 12 de abril de 1961, que regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e institui novas normas que passarão a regular a mesma matéria. Disponível em

De acordo com Rafael de Luna Freire, a boa aceitação da obrigatoriedade da dublagem na TV pode ser lida como uma espécie de compensação pela diminuição da cota de tela, uma vez que através das versões brasileiras, a língua continuaria sendo difundida e valorizada, mas sem contrariar os interesses das emissoras (2014, p. 1176). Por mais que a dublagem seja mais cara que a legendagem – na média de 2019, a dublagem de um longa custa 15 mil reais e a legendagem fica em 1,5 mil reais –, normalmente o serviço é bancado pelas distribuidoras e não pelos canais de TV, o que deixa os empresários do meio televisivo numa situação de enorme vantagem.

Mesmo com os filmes sendo veiculados dublados na televisão e não nas salas de cinema, a repercussão foi negativa no meio cinematográfico. B.J. Duarte mais uma vez utilizou seu espaço na Folha de São Paulo para criticar a obrigatoriedade da dublagem, apontando os males que esta pode trazer às produções, mesmo que a medida esteja "aparentemente imbuída de nacionalismo sadio". Na coluna "Cinema no mundo", de 27 de maio de 1962, o cineasta transcreve um projeto de decreto elaborado pelo GEICINE como contraproposta àquele promulgado pelo primeiro-ministro, mas que ainda não havia entrado em vigor.

Dentre os motivos elencados pelo órgão para justificar sua posição contrária à dublagem compulsória, estão tópicos que colocam a prática como "grave amputação da verdade e da autenticidade dramáticas" e causadora de "assincronismo técnico" por conta da sincronia labial que passa a buscar apenas movimentos e fonemas correspondentes. O texto do GEICINE reafirma a voz como instrumento "intimamente vinculado à expressão pessoal e à concepção de estilo do diretor e do ator do filme" e coloca que "a nacionalidade primeira de uma obra é o vínculo mais legítimo de sua universalidade". Por fim, são elaborados três artigos curtos que dispõem sobre a proibição de dublagem para filmes nos cinemas, excetuando animações e locuções em documentários[108].

A proposta do GEICINE, pelo que pudemos constatar, não foi considerada pelo Conselho de Ministros e restou à indústria esperar um ano para que o decreto de Tancredo Neves passasse a vigorar. Neste período, muita coisa aconteceu na vida política do Brasil. Um plebiscito prometido para 1965 foi antecipado pelo Congresso para 6 de janeiro de 1963, a fim de tratar do sistema de governo. De quase 12 milhões de eleitores presentes – de um total de 18 milhões –, o presidencialismo foi aprovado por mais de 80% dos votos. Em 22 de

---

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-544-31-janeiro-1962-355790-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

[108] DUARTE, B.J. A dublagem e o Conselho de Ministros. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de mai. 1962. Cinema no Mundo, p. 10.

janeiro, João Goulart tornou-se um presidente com as atribuições originais que deveriam ter-lhe sido concedidas desde agosto de 1961, data da renúncia de Jânio Quadros (MELO, 2009, p. 103).

Mesmo já com a lei em vigor, em 23 de julho de 1963, Jango promulgou o decreto nº 52286, que em seu artigo 18 versa que "a exibição de filmes estrangeiros na televisão requer a obrigatoriedade de dublagem em português", excetuando os desenhos animados[109]. Ou seja, a dublagem compulsória na TV brasileira foi reafirmada pelo presidente. Independente destes dois decretos, era um fato que os canais já exibiam e absorviam sem grandes problemas as versões brasileiras nos enlatados presentes em suas grades de programação. Os principais motivos, como elencamos anteriormente, foram por interesse das *majors* em valorizar produções mais antigas, por conta da imagem ruim que atrapalhava a leitura de legendas pelo público e também as altas taxas de analfabetismo de grande parte dos espectadores.

O incômodo crescente dos setores conservadores desde 1961 culminou na decisão de "estagnar o crescimento dos movimentos sociais" e pôr fim ao governo de João Goulart (DELGADO, 2009, p. 133). Desta forma, foi aplicado o golpe empresarial-militar na madrugada de 31 de março de 1964 (MELO, 2009, p. 90), um movimento contrarrevolucionário para impedir a adoção de um modelo distributivo e assegurar a aplicação de uma linha de "modernização conservadora" no Brasil (GORENDER apud DELGADO, 2009, p. 134).

Em 1964, diante de um golpe recém aplicado, as discussões sobre a dublagem e seu verniz patriótico continuaram. Desta vez, o deputado federal Eurico de Oliveira (PTB-GB) apresentou o projeto de lei nº 2282 em 17 de setembro cuja proposta era "proibir filmes falados em língua estrangeira"[110]. Os argumentos apresentados pelo parlamentar foram os mesmos já expostos anteriormente – valorizar a língua, aprimorar os laboratórios de som e reconhecer os artistas vindos do rádio e da TV –, mas a justificativa foi a mais ufanista até então. Oliveira afirma que é necessário colocar a língua portuguesa como patrimônio nacional ao lado do futebol e do samba, para que as pessoas não pensem que "as outras línguas são melhores do que a nossa", que é herança dos "nossos gloriosos antepassados portugueses".

---

[109] BRASIL. Decreto nº 52286, de 23 de julho de 1963. Institui normas que regularão as atividades das estações de rádio e televisão do país. Disponível em <http://legis.senado.leg.br/norma/474980/publicacao/15762853>. Acesso em: 14 de jun. 2019.

[110] BRASIL. Projeto de lei nº 2282, de 17 de setembro de 1964. Proíbe a exibição de filmes falados em língua estrangeira. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=201809>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

O deputado diz que permitir que espectadores, sejam estes de classes mais ou menos ricas, assistir a filmes em língua estrangeira não é "obra de brasilidade", sendo necessário que as produções vindas do exterior "recebam o batismo nacionalizador" – a dublagem – "antes da apresentação ao povo". Por fim, Eurico de Oliveira pontua que "não podemos abandonar um dos melhores e mais usados meios de nacionalização que é o cinema", sendo necessário dublá-lo[111]. Discursos alinhados a um nacionalismo burguês eram os mais frequentes entre os defensores da dublagem daquele momento sociopolítico brasileiro, embora aqueles que a atacassem possuíssem argumentos embebidos em um forte elitismo cultural.

Em 1965, o projeto de lei nº 2282 recebeu pareceres desfavoráveis das Comissões de Constituição e Justiça e de Educação e Cultura, sendo arquivado (FREIRE, 2014, p. 1180). Neste mesmo ano, outro deputado federal elaborou mais um projeto de lei na intenção de instituir a dublagem para todos os filmes estrangeiros exibidos no Brasil. Aureo Mello (PTB-GB) apresentou o PL nº 2567, em 15 de março, servindo de "inocente útil aos teimosos defensores e beneficiários da dublagem", nas palavras de Geraldo Santos Pereira. De acordo com o diretor e escritor, o projeto reverberou no II Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, onde houve discussão acerca da proposta, com presença do deputado Aureo Mello e defesa do ator e produtor Jece Valadão (PEREIRA, 1973, p. 107). Em 1967, o projeto foi arquivado, findando mais uma tentativa de levar a dublagem compulsória ao circuito exibidor brasileiro[112].

Enquanto as tentativas de levar a versão brasileira para as salas de cinema naufragavam insistentes vezes, a televisão já adotava a dublagem ao menos cinco anos antes do decreto de Tancredo Neves e da reafirmação da obrigatoriedade via João Goulart em 1963. O caráter comercial da TV brasileira desde o seu surgimento, com grande investimento em publicidade por empresas estrangeiras ou nacionais, a faz buscar de forma mais pragmática aquilo que traz público ou não.

Um bom exemplo é um texto escrito pelo jornalista e crítico de cinema Sérgio Augusto, no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo em 29 de janeiro de 1984, chamado "TV, o túmulo da arte cinematográfica". No artigo, são abordados dublagem e formato de tela como problemas graves ao assistir a um filme na televisão. O autor lamenta que, mesmo que houvesse espaço destinado nos canais para exibição de um mesmo filme em versão dublada e

---

[111] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 18 de set. 1964.
[112] BRASIL. Projeto de lei nº 2567, de 14 de março de 1965. Torna obrigatória a "dublage" para o português de todos os filmes estrangeiros exibidos no Brasil. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=204675>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

legendada, esta ficaria renegada à madrugada, visto que o horário nobre da TV está reservado para uma "massa indiferenciada de analfabetos, semiletrados e preguiçosos", incluindo quem opta por dublagem.

Sérgio Augusto também afirma que tantas opções de entretenimento para analfabetos os deixa desinteressados pela alfabetização. Os comentários do jornalista também vão diretamente para a categoria de dubladores, ao comparar estes com censores, visto que ambos praticam uma "atividade predatória", embora Sérgio Augusto não culpe os dubladores pela frustração em não terem alcançado "o sonho de uma carreira artística mais digna e promissora", visto que o jornalista considera a profissão "subalterna, de presente ingrato e futuro duvidoso"[113].

Um ponto pertinente levantado pelo autor do texto é que a dublagem ampliou o poder da censura, visto que é muito mais fácil trocar o texto quando se substitui o diálogo original por outra voz. Este, inclusive, foi um dos muitos aspectos vistos como positivos na Itália durante a adoção da dublagem compulsória nos anos 1930, pois ajudaria a alterar o conteúdo dos filmes de maneira mais discreta (KEATING, 2013, p. 20). Episódios do tipo já aconteceram na dublagem brasileira e ainda ocorrem de forma mais branda – como quando ocorre a proibição de palavras de baixo calão –, contudo as decisões partem majoritariamente dos próprios distribuidores e não dos dubladores ou tradutores. Este tema será melhor comentado adiante.

Talvez a repulsa de Sérgio Augusto em seu artigo se deu porque entre 1967, data do enterro do PL de Aureo Mello, e 1984, data da publicação da Folha, ainda houve mais movimentações favoráveis à dublagem pelo Estado. Em 30 de maio de 1969, foi publicado o decreto-lei nº 603, que alterou o decreto-lei nº 43, de 1966, em que foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC). Na modificação promulgada pelo militar Artur da Costa e Silva, o artigo 4º recebeu um item que versava sobre "formular normas destinadas a tornar obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que forem exibidos nos cinemas existentes no território brasileiro"[114].

Na teoria, esta lei validaria os esforços dos quatro parlamentares que tentaram, desde 1955, instituir a dublagem compulsória nas salas de cinema brasileiras. Em 1970, a presidência do INC foi renovada e o musicólogo Ricardo Cravo Albin foi empossado no

---

[113] AUGUSTO, Sérgio. TV, o túmulo da arte cinematográfica. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 jan. 1984. Ilustrada, p. 68.

[114] BRASIL. Decreto-lei nº 603, de 30 de maio de 1969. Altera dispositivos do decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del0603.htm>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

cargo, sendo uma de suas obrigações a de formular as tais normas destinadas a implementar a dublagem obrigatória. A situação foi tema de uma reportagem escrita pelo jornalista Clóvis Sena, no jornal Correio Braziliense de 15 de abril daquele ano, onde ele comenta que a dublagem de filmes estrangeiros é "uma vitória subterrânea" das distribuidoras estrangeiras, pois estas ampliam o alcance de suas produções com a prática. Sena comenta que o cinema brasileiro concorreria de forma desigual com o hollywoodiano, dono de orçamentos muitos maiores e, agora, com ainda mais uma facilidade de entranhar-se no mercado.

O jornalista pontua de forma coerente que, devido à "padronização mental" do público com a cinematografia hollywoodiana depois da Segunda Guerra, o cinema brasileiro passa a ser mais estranho ao público nacional que aquele produzido nos Estados Unidos. Sena também comenta que somente nos anos 1960 que o cinema brasileiro "começou a firmar-se como obra de arte para uns e como divertimento popular para outros", fazendo com que a dublagem ganhasse força por meio da "colonização de mentalidade" sofrida pelos espectadores locais e, assim, minasse ainda mais as perspectivas das películas nacionais.

Clóvis Sena encerra seu texto dizendo ser "de absoluto mau gosto ouvir-se um bom ator através de uma voz dessas dos conhecidos enlatados de televisão"[115]. É interessante analisar que esta frase do jornalista deixa claro como que, 12 anos depois da estreia da sessão "Ford na TV", a dublagem já parecia ser assimilada como um produto proveniente da televisão, embora seu nascimento no Brasil tenha sido no cinema com a "Branca de Neve e os sete anões", em 1938. Essa clara divisão que é feita colocando a dublagem no campo da TV, rende e ainda renderá boa parte dos argumentos e julgamentos contrários à prática no Brasil, especialmente pelo fato de esta ser assimilada à televisão aberta, cujo público majoritário é das classes C e D, conforme já expusemos nesta pesquisa.

Enquanto as reações contrárias eram incessantes, as tentativas legais de instituir a dublagem também permaneciam. Até julho de 1971, as normas para tornar a dublagem obrigatória pareciam ainda não terem sido formuladas pelo INC, uma vez que o deputado federal Léo Simões (MDB-GB) apresentou o projeto de lei nº 213, visando regulamentar o tal item do decreto-lei que prometia solucionar esta questão. Além do ponto recorrente da obrigatoriedade da dublagem, a proposição do parlamentar guanabarino frisava a necessidade de a versão brasileira ser confeccionada em estúdios nacionais por atores profissionais e registrados. O PL também abria uma exceção: poderia haver exibição de películas no idioma original em "cinemas de arte", conforme classificação do INC.

---

[115] CINEMA. Correio Braziliense, Brasília, 15 abr. 1970.

Léo Simões coloca na justificativa de seu projeto o fato de que a dublagem seria uma forma de taxar a película estrangeira que entra no Brasil “isenta de qualquer tributo” e, no raciocínio do deputado, ao onerar estes filmes, as distribuidoras apenas escolheriam aqueles com “maior nível artístico” para levar ao circuito exibidor. Desta maneira, o espectador será beneficiado, pois apenas terá acesso às obras de “maior qualidade”. Fora estes dois motivos, Léo Simões evidencia que a dublagem levará a uma “integração nacional através do idioma” e elevará o “padrão sonoro das casas exibidoras”, argumentos já exaustivamente utilizados por seus colegas[116].

Depois de ser aprovado na Comissão de Constituição e Justiça e ser encaminhado para a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, o projeto de lei nº 213 recebeu parecer contrário em 1973 e foi oficialmente arquivado em março de 1975[117]. Em dezembro deste mesmo ano, o Instituto Nacional de Cinema foi extinto[118], passando suas atribuições para a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), criada em 1969 e que já havia tomado alguma das funções do INC no ato de sua fundação (SIMIS, 2007, p. 2). Neste período de seis anos entre a promulgação do decreto-lei nº 603 e o fechamento do INC, as normas referentes à obrigatoriedade da dublagem não foram formuladas e tudo leva a crer que a ideia se perdeu diante da descontinuidade do órgão.

Rafael de Luna Freire cita Jose Inacio de Melo Souza para afirmar que a obrigatoriedade da dublagem era discutida em uma época em que o objetivo maior no meio audiovisual era ampliar a participação dos filmes nacionais (2014, p. 1185). Além da descontinuidade do INC, o planejamento estatal referente ao cinema brasileiro não parecia contemplar legislações que fossem minar o campo em que a Embrafilme atuava – afinal, é muito provável que a dublagem compulsória no circuito exibidor, tomaria sim, público das produções brasileiras.

Em substituição ao INC, foi criado o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) em 16 de março de 1976 para normatizar e fiscalizar as atividades cinematográficas brasileiras. Em agosto de 1980, o órgão publicou a resolução nº 55 em que determina que toda dublagem em português deve ser realizada em território nacional. A medida buscava resguardar o mercado nacional de dublagem, incluindo os técnicos, artistas e estúdios, mas sem fazer com

---

[116] BRASIL. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 29 de jul. 1971.

[117] BRASIL. Projeto de lei nº 213, 13 de julho de 1971. Torna obrigatório, em todo o território nacional, o uso do idioma português em filmes estrangeiros e dá outras providências. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=173242>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

[118] BRASIL. Lei nº 6281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

que estes fossem impostos aos moldes do que foi tentado durante as décadas anteriores (FREIRE, 2014, p. 1186).

Os anos 1980 começaram com grande efervescência política, econômica e social no país. Em meio ao desgaste do regime militar, a chapa encabeçada por Tancredo Neves (PMDB) foi eleita pelo Colégio Eleitoral, em 15 de janeiro de 1985, para presidir o país. Em 1986, iniciou-se a Assembleia Nacional Constituinte que daria origem à Constituição Federal de 1988, substituindo a de 1967, realizada de forma autoritária no início da ditadura militar.

Durante a Constituinte, o mandato de José Sarney ganhou mais um ano, jogando as eleições presidenciais diretas para 1989, marcando 29 anos desde a última vez que a população foi às urnas votar para presidente. Neste pleito, o vencedor foi Fernando Collor de Mello (PRN). Um dia após ter início, o governo anunciou o Plano Brasil Novo, mais conhecido como Plano Collor, que tomou uma série de medidas econômicas, entre elas diminuir a máquina pública[119].

Dentre as estatais e órgãos extintos pelo presidente, estariam a Embrafilme[120] e o CONCINE (STURM apud SIMI, 2007, p. 13). Desta maneira, as medidas protetivas e de incentivo que vinham sendo cultivadas no período de redemocratização foram basicamente extintas. Não à toa, durante a greve feita pelos dubladores em 1997, filmes como “Batman e Robin” (1997) ganharam versão em português realizada fora do Brasil – no caso deste, em Miami – devido à impossibilidade de dublar a película com atores brasileiros. Não apenas este caso isolado, mas diversas outras obras que serão elencadas posteriormente nesta pesquisa, possuem dublagem realizada fora do Brasil para consumo interno sem empecilhos, visto que a fiscalização estaria a cargo das entidades descontinuadas por Collor.

Somente em 2001, mesmo ano em que foi fundada a Agência Nacional do Cinema (Ancine), surgiria um novo projeto de lei para mais uma vez exigir que a dublagem em português fosse feita exclusivamente em território brasileiro. O deputado federal Aldo Rebelo (PCdoB-SP) apresentou o projeto de lei nº 4681, com a justificativa de que a qualidade da dublagem tem sido péssima “para a televisão, para os serviços de TV por assinatura e para as fitas ou discos para vídeo”, pelo fato de não ser realizada em território nacional por pessoas que conhecem e dominam a língua. Pelo ano em que o PL foi apresentado, provavelmente o parlamentar se referia aos trabalhos realizados nos Estados Unidos, seja em Miami ou Los

[119] 1985 a 2002: Reconstruindo a democracia. Memorial da Democracia, 2015. Disponível em <http://www.memorialdademocracia.com.br/timeline/a-reconstrucao-da-democracia>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

[120] BRASIL. Lei nº 8029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8029cons.htm>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

Angeles. Estas dublagens surgiam com mais força na TV paga, que à época, ainda não possuía 10 anos de operação no Brasil e tinha em torno de 3,6 milhões de assinantes, um número ainda reduzido se comparado com a atualidade (MATTOS, 2002, p. 129, 131).

Salientamos que o projeto de Aldo Rebelo cita em seu relatório o decreto nº 544 de 1962, assinado por Tancredo Neves, e a resolução nº 55 de 1980, publicada pelo CONCINE, que determinam a obrigatoriedade da dublagem para televisão e sua produção em território brasileiro, respectivamente. O relator da proposta, deputado Julio Lopes (PPB-RJ), deu parecer favorável, mas acrescentou uma ressalva ao texto, permitindo que as distribuidoras encomendem dublagens no exterior em caso de "eventual excesso de demanda de serviço" ou "greve dos profissionais da área", o que abriria brechas e, especialmente, enfraqueceria possíveis paralisações da categoria. Depois de tramitar por algumas Comissões da Câmara dos Deputados, o projeto de lei foi arquivado em 2007[121].

Desde os anos 1980 o teor dos projetos mudou, não mais visando obrigar a dublagem, mas sim oferecer ao setor garantias mínimas, como a produção dos trabalhos dentro do território brasileiro. O nacionalismo na forma da preservação e unificação da língua portuguesa saiu de moda neste tipo de proposta, bem como o fomento ao audiovisual não mais enxergou na dublagem uma maneira de valorizar laboratórios ou artistas brasileiros. Ainda durante as décadas de fomento da Embrafilme, o cinema brasileiro viveu entre 1981 e 1986 um bom momento, com cerca de 75 filmes por ano (BORGES, 2007, p. 8). O enfoque tornava-se então a produção cinematográfica nacional, com uma aparente mudança de mentalidade por parte do Estado e seus parlamentares.

Com a dificuldade para o setor nos anos 1990 depois das medidas do Plano Collor e com apenas três filmes brasileiros lançados em 1992, o campo da dublagem, que já não era prioritário, ficou ainda mais esquecido. Em 2001, já com a existência da Lei Rouanet, da Lei do Audiovisual e com a recente criação da Ancine, o cinema tinha suportes para reestruturar-se. Projetos de lei como o de Aldo Rebelo seriam bem-vindos para a dublagem, assegurando ao setor certas medidas protecionistas que, apesar de tantas investidas por vezes exageradas desde 1955, não forneceram regulamentação suficiente ou eficiente para o mercado. Isso ficou claro no panorama da dublagem brasileira que elaboramos no início deste trabalho, onde são elencados direitos e normas desrespeitados pelos distribuidores locais e internacionais.

---

[121] BRASIL. Projeto de lei nº 4681, de 16 de maio de 2001. Dispõe sobre a dublagem de filmes estrangeiros importados para exibição através de radiodifusão de sons e imagens (televisão) por assinatura e fitas ou discos para vídeo. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=28548>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

As mudanças sofridas nas últimas décadas tornaram descabido o projeto de lei nº 6741, apresentado pelo deputado federal Nilson Mourão (PT-AC) em 2006: a proposição retoma a obrigatoriedade da dublagem em "obras cinematográficas produzidas em idioma estrangeiro e apresentadas em salas comerciais de exibição pública" de todo o país[122]. O mesmo vale para o PL nº 2584 de 2011, elaborado pelo deputado João Rodrigues (DEM-SC), que prevê dublagem obrigatória para ao menos 70% dos filmes exibidos pelos canais de TV por assinatura[123]. Vale frisar que, em 2011, a dublagem já havia sido vastamente adotada pelos canais pagos e continuava sua marcha para tornar-se o áudio padrão da televisão fechada (MESQUITA, 2014).

Há também projetos a serem destacados, pois buscavam a valorização da dublagem sem impô-la. Neste cenário, encaixa-se o projeto de lei nº 821 de 2007, do deputado Clodovil Hernandes (PTC-SP), que propôs adicionar à lei nº 9610/98, dos direitos autorais, a garantia da inclusão do nome dos dubladores aos créditos finais das produções audiovisuais[124]. Em 2009, o PL tornou-se a lei nº 12091 e, por consequência, o item VII do parágrafo 2º do artigo 81 da lei nº 9610/98[125]. Esta obrigatoriedade é, de fato, respeitada na maioria dos casos e inclusive inserida nos contratos de cessão de direitos elaborados pelas distribuidoras, conforme podemos ver no item 1.5 do Anexo D.

Apesar de décadas de tentativas de tornar a dublagem onipresente nas produções estrangeiras, ela se fortaleceu não apenas através das leis, mas especialmente por conta das mudanças no mercado audiovisual, conforme veremos no tópico seguinte desta pesquisa. Com proposições partindo de nomes à direita e à esquerda, a assimilação da prática com um tipo de nacionalismo foi constante e sempre esbarrou na possibilidade de prejudicar outra forma de valorização nacional: o cinema brasileiro.

---

[122] BRASIL. Projeto de lei nº 6741, de 15 de março de 2006. Dispõe sobre a obrigatoriedade de dublagem, em língua portuguesa, de obras cinematográficas produzidas em idioma estrangeiro e apresentadas em salas comerciais de exibição pública em todo o Território Nacional. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=317457>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

[123] BRASIL. Projeto de lei nº 2584, de 25 de outubro de 2011. Dispõe sobre a dublagem de filmes estrangeiros exibidos por meio de emissoras de radiodifusão de sons e imagens (televisão) abertas, e por canais transmitidos por meio de televisão por assinatura cuja programação seja empacotada em território nacional. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=524958>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

[124] BRASIL. Projeto de lei nº 821, de 24 de abril de 2007. Modifica a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, assegurando direitos morais aos dubladores de obras audiovisuais. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=349223>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

[125] BRASIL. Lei nº 12091, de 11 de novembro de 2009. Acrescenta inciso VII ao § 2o do art. 81 da Lei no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para incluir o nome dos dubladores nos créditos das obras audiovisuais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12091.htm>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

Alguns dos dubladores que entrevistamos para "O vozerio" falaram sobre a questão da presença da versão brasileira na distribuição de produtos audiovisuais. Dentro da própria categoria, o discurso a favor da opção em detrimento da obrigatoriedade parece prevalecer, especialmente por conta das facilidades para disponibilizar mais de uma faixa de áudio atualmente – seja em DVD, Blu-ray, *streaming* ou mesmo nos canais pagos. Embora as leis que buscavam instituir a dublagem fossem interessantes para o setor, visto que provavelmente estimulariam seu crescimento quando este ainda se firmava no Brasil, a indústria já consolidada de hoje enfrenta problemas mais específicos que não passam pela pouca demanda de trabalho.

Nelson Machado, ao conversar conosco sobre formas de melhorar o mercado em que atua, deixou claro seu posicionamento a favor da opção: "eu não quero que me engulam na marra, eu quero que me queiram. Não quero obrigatoriedade da dublagem, eu quero preferência do público pela dublagem". A dubladora Maíra Góes também discorreu acerca dessa questão, desenvolvendo um pouco mais seu ponto de vista sobre como o público teria essa preferência.

> O Brasil quer a opção, eu sou a favor da opção; você ter opção de um trabalho dublado ou de um trabalho no original, com legenda ou sem legenda. Então, a gente precisa mostrar para o distribuidor que o Brasil quer a opção, quer ter a opção de um trabalho bem dublado. Se ele [espectador] quiser ver dublado, ele vê, se ele não quiser, ele não vê, mas ele tem a possibilidade de ver. Ele não vai deixar de ver o dublado porque está mal dublado, ele vai deixar de ver porque ele prefere o original com legenda. (GÓES, 2017)

Ou seja, se trata de uma avaliação que vai além de uma reserva de mercado, visa tornar a indústria mais saudável para quem atua nela e, por consequência, oferecer melhores resultados àqueles que consomem seu produto. Até mesmo discursos que ouvimos com cunho mais nacionalista, como o do dublador Marcelo Garcia, que remete de forma branda alguns dos expostos neste tópico, ainda buscam uma convergência na preferência do público.

> Nesses lugares mais desenvolvidos [Europa], já existe a prioridade de que se tenha a dublagem de todos os trabalhos estrangeiros que chegam lá, com a opção do original se a pessoa quiser. Isso também significa o quê? Um incentivo àquela arte porque a dublagem também é uma arte da nação, assim como o teatro, a televisão, o cinema; a dublagem é uma arte. Então, ela tem que ser valorizada porque ela faz parte da cultura. Essas pessoas [na Europa, que priorizam a dublagem], eu acho que elas defendem porque existe uma consciência cívica muito maior do que a que a gente está vivendo hoje, de defender as coisas que são nossas, da nossa pátria, do nosso povo, da nossa cultura. A gente chegou, hoje, num ponto na TV a cabo que, muitos canais – não todos, mas muitos – têm a opção de você escolher, você pode ver dublado ou não, com legenda ou não. Isso é o perfeito, isso vai satisfazer todos os gostos. Às vezes o espectador não quer ver dublado hoje, mas amanhã vai querer. (GARCIA, 2017)

Por mais que o hábito pela dublagem cultivado em países da Europa, como Itália e Alemanha, seja decorrente da obrigatoriedade da prática com fins políticos no século passado, ainda assim há uma assimilação da dublagem como um patrimônio cultural do país na fala de Marcelo Garcia. É um ponto que vale ser considerado, visto que são atores, tradutores, produtores e técnicos de som brasileiros trabalhando em um processo que envolve adaptar uma obra estrangeira para um público que irá consumi-la na língua portuguesa falada no Brasil. Estão presentes na dublagem uma parcela de profissionais que também são aptos para trabalhar no teatro, na televisão e no cinema brasileiros.

O modo como o mercado comporta-se hoje com a dublagem ainda gera conflitos, conforme aqueles já narrados anteriormente nas palavras de Sérgio Augusto, Clóvis Sena e Geraldo Santos Pereira. Em 1984, Sérgio Augusto previa que só seria possível assistir a filmes sem dublagem na TV se recorrêssemos aos “circuitos paralelos”, ou seja, canais pagos. Hoje, a televisão por assinatura é quase toda dublada. O cinema não viveu a dublagem compulsória via decreto, mas hoje a maior parte da bilheteria vem das cópias dubladas (GENESTRETI, 2015). No próximo tópico, veremos a progressão da dublagem nestes novos espaços – antes considerados redutos menos populares e mais artísticos – e a reação frente ao novo êxodo das classes C e D referente aos meios de consumo.

4.3 A TV PAGA CRESCE E SE TORNA DUBLADA

Durante as filmagens de “O vozerio”, algo repetido por grande parte dos entrevistados foi acerca do crescimento do mercado de dublagem no século XXI. Os dubladores, ao relatar o início de suas carreiras ou a atual fragmentação do mercado, listavam os poucos estúdios existentes entre os anos 1960 e 1980, além da grande dependência dos canais de TV abertos para que houvesse trabalho nos estúdios de dublagem. Como expusemos, a dublagem foi incentivada nas emissoras abertas ao menos por duas frentes: através das leis de obrigatoriedade e por meio das distribuidoras estrangeiras que buscavam maior atratividade na venda de seus produtos. Sobre este cenário, Nelson Machado nos fez um rápido paralelo:

> Eu nunca vi o mercado de dublagem piorar, desde que eu comecei [em 1968]. Nunca. Eu estou falando para você, quando eu comecei, nós trabalhávamos para cinco emissoras de TV, você já reparou para quem nós trabalhamos hoje? Nós trabalhamos para dezenas de tevês pagas, além das tevês abertas, além dos revendedores de DVDs, além dos cinemas (sic) todos. (MACHADO, 2016)

Alessandra Araújo, dubladora paulistana, complementa pontuando que quando iniciou sua carreira em 1987, “havia cinco ou seis casas de dublagem [em São Paulo]: Álamo, Sigma,

BKS, Marsh Mallow, Gota Mágica e Hélicon, que só fazia filmes técnicos". A atriz também destaca que "o número de dubladores era bem reduzido e ganhava-se muito pouco", sendo complementada pelo colega Flavio Dias que disse que "tinha muito trabalho, especialmente na BKS". O mesmo já foi exposto pela dubladora carioca Sumára Louise nesta pesquisa, ao dizer que "era muito trabalho, eram poucas pessoas" trabalhando na área, especialmente no centro da dublagem brasileira, que se manteve na Herbert Richers durante muitos anos.

A demanda por dublagem gradativamente cresceu, trazendo a necessidade de novos atores neste meio. O processo envolve vários agentes; a televisão se popularizou, depois surgiram novas mídias como VHS, TV paga e, então, o DVD. Na primeira década dos anos 2000, a classe C ascendeu, houve um impulso no consumo da TV paga e do cinema; em seguida os serviços de vídeo sob demanda iniciaram sua empreitada no mercado brasileiro. Paralelamente a isso, a internet tornou-se mais acessível e desenvolvida, permitindo não apenas novas mídias, como o já citado VOD, mas também a projeção dos próprios dubladores, tornando a categoria menos anônima e promovendo a profissão. Diante da expansão do mercado e da necessidade de novos profissionais, os cursos preparatórios também se multiplicaram, movimentando o setor em várias frentes.

Na sequência, serão esmiuçados os fatores que levaram a uma expansão dos meios de consumo da dublagem brasileira. Quando a prática rompeu o meio onde ficou limitada por cerca de 30 anos – a TV aberta –, houve resistência de alguns setores e críticas de outros. A reação ao fenômeno nos permite traçar paralelos com a popularização da TV na década de 1960, quando as classes C e D iniciaram seu acesso a esta mídia. Este retrato do consumo audiovisual no Brasil, ocorrido desde a virada do século coloca a dublagem em um importante centro de debate que está intrinsecamente ligado às transformações sociais e à dominação estrangeira nas salas de cinema e sua ainda forte presença nas emissoras brasileiras.

O sistema de televisão por assinatura, em moldes semelhantes aos que conhecemos hoje, foi implantado no Brasil apenas em 1991, através das Organizações Globo e do Grupo Abril. As empresas trouxeram as operadoras NET Multicanal e TVA, respectivamente, que passaram a atender cinco mil brasileiros em seu primeiro ano (MATTOS, 2002, p. 207). Em 1993, esse número passou para 250 mil e multiplicou-se para 2,7 milhões de assinantes em 1998 (MATTOS, 2002, p. 131). Na primeira década de operação dos canais pagos no Brasil, era ainda mais clara a ideia de oferecer um conteúdo completo e diferenciado daquele apresentado nas emissoras gratuitas.

O caráter de exclusividade impresso no período inicial da TV por assinatura pode ser dedicado a diversos fatores: existe uma mensalidade a ser paga, o que naturalmente já priva

grande parte da população em acessar o meio; o conteúdo é segmentado, separando canais de filmes, esportes, música, notícias; o conteúdo é apresentado o mais próximo possível do original, sem cortes, com áudio original, com menos intervalos comerciais. Mas junto do salto de assinantes na TV paga ocorrido a partir de 2004, o número de canais e as características destes também sofreram transformações.

É evidente que o aumento no consumo da televisão por assinatura não aconteceu de forma isolada; esta emersão de clientes está inserida em um contexto sociopolítico que precisa ser melhor detalhado – inclusive para fins de localizar a dublagem neste estrato social. Um cenário econômico externo favorável, na primeira década dos anos 2000, favoreceu as medidas que o então novo governo brasileiro começava a implantar. O chamado Milagrinho[126] que o Brasil viveu durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT) pôde acontecer graças a três medidas: distribuição de renda na base da pirâmide social, maior acesso ao crédito e também maior investimento em infraestrutura física e social (CARVALHO, 2018, p. 19). Em nosso estudo, é interessante observar o debute do estrato social emergente na assinatura de canais pagos e na frequência das salas de cinema. A mudança ocorrida a partir de 2004, quando as transformações na pirâmide social são mais claras, mostra números muito proeminentes em todos estes setores, que mantém subida acentuada até 2014, pelo menos.

A TV por assinatura atingiu 4 milhões de assinantes no ano de 2004 e experimentou notável aumento nos anos seguintes; passando dos 6 milhões em 2008 e quase beirando os 10 milhões em 2010[127]. O auge atingido por este mercado foi em novembro de 2014, quando o total de clientes da TV paga atingiu 19,8 milhões[128], o que equivale a cerca de 60 milhões de pessoas com acesso a esse serviço. Outro número importante é que, em 2013, a cada 100 novos clientes da TV por assinatura, 95 eram das classes C e D. Do total de assinantes, 66% também pertenciam a este grupo. Os dados também mostram que os conteúdos mais procurados pelos espectadores são filmes, notícias, esportes e programação infantil[129].

---

[126] Milagrinho Brasileiro foi o termo criado pelo economista Edmar Bacha para denominar o bom período que a economia brasileira viveu nos anos 2000. O nome foi inspirado no chamado Milagre Econômico vivido entre 1968 e 1973, durante a ditadura militar. Embora as taxas de crescimento do Milagrinho tenham sido inferiores às do regime ditatorial, naquele momento houve aprofundamento das desigualdades sociais, enquanto neste século o governo conseguiu atenuar os abismos socioeconômicos do Brasil (CARVALHO, 2018, p. 13, 22).

[127] DADOS do setor. ABTA. Disponível em <http://www.seta.org.br/abta/dados_do_setor.asp>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

[128] ACESSO dos serviços de TV por assinatura continuam em queda. Anatel. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-tv-por-assinatura>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

[129] 95% de novos clientes de TV por assinatura são classe C ou D. Exame. Disponível em <http://exame.abril.com.br/tecnologia/95-de-novos-clientes-de-tv-por-assinatura-sao-classe-c-ou-d/>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

Com a chegada de tantos novos clientes advindos de um grupo social pouco presente neste meio, as características tradicionais dos canais pagos foram transformando-se para se adequar ao gosto deste novo público. Se nos anos 1960 e 1970 a tática utilizada pelos canais abertos foi trazer costume e estética do interior para os programas, uma das principais fórmulas adotadas pela TV paga a partir de 2004 foi dublar seu conteúdo. Um dos primeiros acenos a esta tendência foi a criação do Telecine Pipoca, pela Globosat, em outubro do referido ano. A rede possuía cinco canais com exibição focada apenas em filmes, a maioria deles das *majors* hollywoodianas. Nesta ocasião, o Telecine Happy, focado em transmitir longas voltados para a família, foi substituído pelo Telecine Pipoca, cujo diferencial era exibir apenas filmes dublados (ARAUJO, I., 2004).

A jogada da Globosat em dublar um de seus canais de filmes chamava atenção pelo fato de a Rede Telecine exibir filmes com uma janela menor que as emissoras abertas ou canais pagos básicos, como a TNT. Além disso, a Globosat vende seu pacote de canais de cinema apenas em planos de valor mais elevado, justamente por se tratarem de emissoras com menos intervalos comerciais, sem cortes nas produções e títulos mais recentes. A supracitada TNT, por exemplo, disponível na maioria dos pacotes básicos das operadoras de TV por assinatura, já era dublada ao menos desde 2001 (ARAUJO, I., 2001), época em que o número de assinantes não chegava a 4 milhões e manter-se-ia estagnado pelos próximos três[130].

A criação do Telecine Pipoca não causou tanta repercussão quanto a Fox ao começar a dublar seu canal. Sem aviso prévio, a emissora iniciou em 2007 um processo de abandono das legendas, buscando cativar o novo público que surgia e espelhando-se em canais como a TNT, que sempre recebeu grande audiência para os parâmetros da TV paga (CASTRO, 2007). A decisão da Fox provocou críticas nos espectadores mais antigos e em jornalistas que acompanham televisão. Bia Abramo escreveu na Folha de São Paulo sobre “o caráter traiçoeiro das dublagens”, focando-se mais especificamente na transmissão em português das séries – então carro chefe do canal – e como isso exclui o espectador do universo construído na narrativa seriada (2007, E12).

Abramo também pontua que ao assistir à série legendada, o espectador sente que é parte de “uma certa comunidade global imaginária, sintonizada nas mesmas questões e em maneiras semelhantes de expressá-las”. Na ideia da jornalista, a dublagem compromete esta experiência em dividir com pessoas ao redor do mundo a vivência do universo da série (2007,

[130] DADOS do setor. ABTA. Disponível em <http://www.seta.org.br/abta/dados_do_setor.asp>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

E12). A dublagem continuou ganhando força nos canais por assinatura e, em 2011, reportagens analisando o cenário já indicavam a consolidação de um novo padrão.

A preferência do público pela dublagem refletia nos índices de audiência, comprovados inclusive pela Fox, que subiu três posições na lista dos canais mais assistidos da TV paga. Atrás desta mesma fatia de espectadores e buscando adaptar-se ao crescimento de mais de 100% ocorrido de 2005 a 2011, a mídia já ventilava que "a dublagem de séries e filmes na TV brasileira é uma realidade inescapável". A justificativa é a mesma que buscamos embasar nesta pesquisa: a classe C, principal responsável pelo aquecimento dos serviços de televisão paga, viveu anos diante de obras estrangeiras dubladas na TV aberta, acostumando-se e levando junto este costume para os novos meios que passou a consumir (BARCINSKI, 2011).

Uma das principais reclamações do grupo não afeito à dublagem tratava-se da falta de opção, que de fato é algo a ser apontado. Quando houve a transição da TV paga para a dublagem, a tecla SAP – que permite a escolha de áudio original ou dublado, além da adição de legendas – ainda era muito rudimentar e nem sempre disponível em todos os serviços. As emissoras fechadas não pareciam muito preocupadas com essa minoria em um primeiro momento, visto que a maior parte do público acolhia bem a versão brasileira de seus programas (BARCINSKI, 2011). Dentro da "nova classe média", 58% tinha interesse em assistir produções estrangeiras e 78% optava pela dublagem brasileira nestes casos. Em agosto de 2011, também sem alarde, o canal FX – do mesmo grupo da Fox – dublou praticamente toda sua programação e, de acordo com a reportagem da Folha de São Paulo, "sem ligar para a chiadeira dos assinantes" (JIMENEZ, 2011).

No caso do FX, apenas as séries de estreia e consideradas produto mais *premium* permaneceram inicialmente sem dublagem, como "Dexter" (Manos Jr., 2006-2013) e "Spartacus" (DeKnight, 2010-2013). Com certo atraso, mas seguindo a mesma ideia do Telecine Pipoca, a HBO criou a HBO 2, canal apenas com filmes dublados. Até então, a dublagem na rede de canais ficava limitada à HBO Family, voltada para conteúdo infantil e familiar. Esta tendência mostra que mesmo as emissoras presentes em pacotes mais caros das operadoras continuavam investindo em dublagem ao mesmo tempo em que canais mais básicos, como o AXN, seguiam o mesmo caminho (RODRIGUES; ROXO, 2011). Desde 2011, a Rede Telecine colocou, além do Telecine Pipoca, também os canais Telecine Action, Telecine Touch e Telecine Fun com a dublagem como áudio padrão, deixando o original como segunda faixa. De acordo com a Globosat, programadora dos canais, o Telecine Action teve aumento de 47% de audiência depois de adotar o som em português (ARANTES, 2013).

Reportagem da Folha de São Paulo prometia para 2012 o “domínio” da programação da TV paga pela dublagem, ao mesmo tempo em que afirmava que as legendas eram “esquecidas” (RODRIGUES; ROXO, 2011).

Ao mesmo tempo em que os diretores dos canais afirmam que a “classe média pressionou” pela inclusão da dublagem, outro argumento é lançado, referindo-se ao fato de que a atenção difusa do espectador, que se divide entre internet e TV, é melhor assimilada com a presença do áudio em português na transmissão. Enquanto a dublagem dava passos largos, a opção legendada com áudio original enfrentava maiores problemas em sua aplicação. Os obstáculos eram tecnológicos e financeiros, visto que nem todos os aparelhos e operadoras ofereciam a função de mudar o áudio, assim como as programadoras evitavam ter custo extra para, além de dublar, também legendar uma mesma atração – embora tenhamos visto que o valor da dublagem é quase 10 vezes maior que o da legendagem (RODRIGUES; ROXO, 2011). Em 2012, foi a vez da Sony avisar que os seus três canais, AXN, Sony e Sony Spin, teriam a programação totalmente dublada até 2016, mas buscando oferecer também o recurso de SAP (JIMENEZ, 2012).

Diante do crescimento da base de assinantes e também da mudança de perfil dos canais da TV paga, as sessões de filmes das emissoras abertas tiveram a audiência esvaziada ao longo dos anos, representando perdas de quase 50% de audiência de 2006 a 2013 (JIMENEZ, 2013). Se, no começo, a televisão por assinatura apresentava apenas um complemento aos canais abertos, agora o conteúdo disponibilizado passou a servir de substituto. Os longas-metragens e as séries exibidas na TV aberta estão, cada dia mais, sendo utilizadas para preencher espaços vazios na grade de programação, seja nas tardes ou nas madrugadas. Essa migração do público, apesar de notável, não é suficiente para barrar a enorme penetração e influência que as emissoras gratuitas ainda exercem no país – inclusive porque muitos assinantes da TV paga o fazem para ter acesso a uma melhor qualidade dos canais abertos, especialmente na fase de implantação do sinal digital gratuito (FELTRIN, 2019).

Finalmente, o Warner Channel, um dos últimos canais de filmes e séries, cujo conteúdo permanecia legendado, anunciou que passaria a dublar sua programação em 2015, mas comprometendo-se a oferecer opção de áudio original e legendas (JIMENEZ, 2014). Com este panorama, fica bem evidente que o principal período de adaptação da TV paga aos novos clientes e tendências do mercado, ao dublar a programação dos canais já existentes e estrear novos canais já dublados – como Megapix e Space –, foi entre os anos de 2007 e 2013. Em 2011, a mídia já começava a dar indícios através de suas reportagens de que o padrão dos

canais pagos seria a dublagem, mas preferimos afirmar que apenas em 2013 esta previsão de fato se concretizou.

Outra particularidade a ser apontada foi o processo de nacionalização e tradução que o reposicionamento videográfico de alguns canais pagos sofreram dentro desta progressão da dublagem. Um caso bastante emblemático a ser abordado é o do canal Sony, que embora não tenha sido dos primeiros a substituir a legendagem, iniciou o processo de forma bastante completa, mudando a comunicação com o público. Até mesmo o nome da emissora, que antes se auto intitulava Sony Entertainment Television, passou a se chamar de Canal Sony a partir de 2011, nomenclatura mais simples e com menos estrangeirismo[131]. Juntamente com a dublagem gradual de sua grade de programação, a emissora também adotou um costume pouco afeito nos canais de séries da TV por assinatura: traduzir o título das obras seriadas. A prática, que pode ser considerada "costume de canal aberto", não só dublou "Grey's anatomy" (Rhimes, 2005-), como passou a chama-la de "A anatomia de Grey". Outros exemplos são "Once upon a time" (Horowitz, Kitsis, 2011-2018) e "How to get away with murder" (Nowalk, 2014-), dois dos principais títulos do canal, que agora são chamados por "Era uma vez" e "Como defender um assassino".

Figura 8 – Comparação de chamadas da série "Grey's Anatomy" veiculadas em 2010 (esquerda) e em 2017 (direita) pelo Canal Sony.

Fonte: Arquivo pessoal.

Em 2010, quando a HBO transformou a HBO 2 em seu canal de filmes e séries dublados, foi veiculada uma chamada de tom provocativo anunciando o reposicionamento da emissora. Muitas vezes, canais anunciam mudanças em seu conteúdo como parte de marcar a

[131] Em agosto de 2019, o Canal Sony atualizou seu posicionamento de marca e mudou o nome para Sony Channel. A programação continuou priorizando conteúdo dublado, mas deixou de adotar os títulos traduzidos para os seriados. Tanto a mudança de nomenclatura da emissora quanto a decisão de manter a denominação das séries no original pode ser parte de uma padronização global das marcas.

atualização e chamar um novo público, mas de forma como a HBO fez, aludindo inclusive à rivalidade entre legendagem e dublagem, é menos comum de vermos acontecer.

Figura 9 – Chamada da HBO 2 anunciando o reposicionamento do canal, substituindo a legendagem pela dublagem.

Fonte: Arquivo pessoal.

A forma como a mídia coloca a questão de dublagem e legendagem na TV por assinatura vai muito de acordo com a visão dos críticos da medida, sendo normalmente em tom de competição. Isso fica claro em alguns títulos de reportagens relativamente bem elaboradas sobre o assunto: “a vitória do filme dublado”, “canais dublados vencem queda de braço na TV paga” e “pesquisa revela ‘luta de classes’ por programas dublados e legendados” (CASTRO, 2016). Essa interpretação remete não apenas às discussões que já surgiam na década de 1960, com os defensores e apoiadores da dublagem em campos opostos, muitas vezes com discussões irascíveis, mas também às críticas contemporâneas, transpassadas para o momento que analisamos agora no trabalho.

A internet se tornou um dos principais meios de reclamação dos espectadores descontentes com a “dublagem compulsória” aplicada pelas programadoras. O site Ligado em Série, que há anos acompanha a saga dos seriados estrangeiros no Brasil e fora do país, foi um dos que se posicionou contra e declarou, já em 2011, que “a dublagem é o novo padrão da TV paga” e que o consumidor não foi consultado. A morosidade das emissoras em oferecer opção de áudio original e legenda foi outro aspecto que incomodou o autor do texto, afirmando que os canais “empurram a dublagem goela abaixo de quem quer que esteja assistindo”. Por fim, a

matéria diz para o espectador insatisfeito com a falta de opção realizar *download* de suas séries para vê-las em idioma original pela internet (CARVALHO, B., 2011).

Antes e durante a expansão da dublagem neste meio, era comum surgirem críticas e alfinetadas à prática nas páginas dos jornais. O crítico Inácio Araújo, em sua coluna na Folha de São Paulo, ao recomendar um filme em exibição na TV, costumava complementar com a observação de que viria acompanhado de uma "dublagem horrorosa" (2005a, E6) ou alertar de que "sempre que se dubla um filme, a hipótese do desastre é iminente" (2005b, E9). Houve também casos em que Araújo evidenciou uma "excelente" dublagem, como para o longa "O terror das mulheres" (1963), em que Jerry Lewis é dublado pelo finado Nelson Batista (2015, C4).

É comum também encontrar argumentos que não consideram a dublagem de certa forma compatível com a proposta da TV por assinatura. É o que diz Inácio Araújo ao afirmar que "quando foi lançada no Brasil a TV paga, boa parte do *marketing* ia para o cinema [sessões e canais de filmes], para a perspectiva de vermos os filmes sem intervalos, sem dublagem" (2004, E10). Em outra ocasião, Lúcio Ribeiro, jornalista de cultura pop, comenta sobre a estreia da segunda temporada de "Lost" no canal AXN, ainda legendado na ocasião. Em seu texto, o autor divide os espectadores em três grupos: os "viciados" que baixam a série e as legendas pela internet para assistirem ao episódio junto com a exibição original, "como um americano"; os que aguardam a janela da TV paga e assistem pelo AXN; e aqueles que acompanham "Lost" pela Rede Globo e "sofrem ao sabor dos horários e da dublagem" (2006, E1).

Bruno Carvalho, do site Ligado em Série, afirmou, na ocasião de sua crítica à dublagem nos canais pagos, que "o conceito básico da TV por assinatura" deveria ser oferecer "conteúdo diversificado, versões originais de produções, legendas que prestem", em suma, o cliente está pagando "para ter um serviço de qualidade" (2011). A questão levantada acerca da qualidade da TV paga ser diretamente associada à legendagem expõe diversos fatores. Primeiramente, quando se trata de qualidade ligada a televisão, muitas vezes os argumentos podem significar uma demarcação social, onde a retórica é utilizada para reafirmar gostos de uma minoria elitista, bem como esconder seus preconceitos. Assim como no cinema ou em outras expressões artísticas, o discurso da qualidade mostra-se como uma maneira de projetar uma superioridade de um certo grupo, mostrando-se diferente e, portanto, melhor àquele público cujas preferências possuem outro viés (MULGAN, 1990, p. 5-6).

Inclusive, esta é uma das críticas dos setores de esquerda britânicos em relação à discussão de qualidade. Eles argumentam que a qualidade é "uma das desculpas para impedir

acesso mais amplo aos meios" e a elite acaba utilizando argumentos técnicos para que a democratização de diversas mídias seja barrada. O argumento é complementado dizendo que a qualidade é uma ferramenta para manter a radiodifusão como um meio reprodutor da visão das classes altas, ignorando o que decorre no restante do mundo, visto que muitos fatos não passam pelo olhar elitista (MULGAN, 1990, p. 12).

Mulgan ainda pondera que a necessidade de satisfazer o público torna-se fundamental, algo que ocorreu nos canais fechados com a adoção da dublagem (1990, p. 11). Evidentemente que se trata de uma cadeia, com o espectador aumentando os índices de audiência do canal e, consequentemente, atraindo mais anunciantes para aquela emissora. Redes comerciais funcionam desta maneira, embora a TV fechada, teoricamente, mantenha-se com o valor das assinaturas pagas, o que evidencia que estes canais funcionam em função do retorno financeiro e não da fidelização de uma audiência segmentada pagante de mensalidade.

Portanto, com toda a mobilização para atingir a nova e voluptuosa fatia que chegava, as emissoras buscavam ser mais assistidas e adotadas por estes espectadores com gosto distinto da safra anterior. E, partindo de uma reflexão dos clientes, a maior parte argumenta que a qualidade é aquilo que a maioria prefere, ou seja, o programa mais popular acaba por expressar um fator de qualidade (MULGAN, 1990, p. 11). Desta forma, seguir a predileção dos assinantes se tornaria um fator de qualidade para a maior parte deles, embora acabe desagradando outra parcela. No entanto, a dublagem é uma vertente da atuação que possui uma rejeição naturalizada no discurso, como algo inegavelmente associado à baixa qualidade.

Para explicar e sustentar esta possibilidade, podemos recorrer à pesquisa que David Morrison realizou com telespectadores. Embora, como dito anteriormente, as pessoas considerem de qualidade aquilo que elas apreciam, a maioria delas sente necessidade de criticar as produções que elas mesmas gostam. Sendo assim, o debate sobre qualidade é contaminado por uma culpa do público em relação aos seus próprios gostos e por uma necessidade de mimetizar o discurso da elite cultural que normalmente dita quais são as obras de verdadeira qualidade (MULGAN, 1990, p. 7). Além desta pressão, outro aspecto que possivelmente é ligado à dublagem para fortalecer o discurso de rejeição refere-se à sua relação direta com a televisão aberta.

Bourdieu especifica duas estéticas que norteiam a televisão britânica, uma mais popular e outra mais elitista, e pontua que ambas são, de fato, divididas pelos papéis sociais que imprimem no dia a dia, além de possuírem diferentes origens socioculturais (MULGAN, 1990, p. 18). É possível, então, traçar um paralelo entre a TV aberta e a TV paga que, apesar da grande adesão recente, ainda não se compara ao alcance da primeira, que possui

transmissão gratuita. Os canais fechados, por cobrarem uma mensalidade, prometem maior variedade de programas e produções estrangeiras com transmissão mais rápida no Brasil. Essa diferenciação atrelada ao valor financeiro acaba por alçar a TV paga a um ambiente mais restrito, tanto na prática, quanto no discurso. Sendo assim, a televisão aberta, que pode ser considerada, neste prisma, um degrau abaixo da paga, torna-se um lugar-comum que todos têm e não oferece nenhum diferencial aparente, mesmo que haja a homogeneidade e a maior possibilidade de compartilhar com as pessoas o que vai ao ar, gerando debates que somam à experiência televisiva (MULGAN, 1990, p. 22).

No entanto, ao enxergar essa homogeneidade como algo negativo por colocar todos no mesmo local, a hierarquização da TV surge com os canais fechados. E, neste contexto, entra a dublagem como característica indissociável da TV aberta, o que constrói o preconceito. Portanto, ao inserir um elemento da televisão gratuita na paga, acaba por ser uma espécie de diminuição do nível deste serviço que é remunerado justamente por ser distinto daquele que todos têm. E torna-se curioso fazer um breve paralelo desta transformação da TV paga com os primórdios da TV aberta, quando esta iniciou sua popularização.

Evidentemente que, assim como a TV fechada, a transição de público nos canais abertos também gerou críticas na época, com declarações constatando uma clara queda no nível de qualidade da programação apenas para atrair mais patrocinadores (MULGAN, 1990, p. 9). O discurso mostra-se bastante similar aos críticos dos canais pagos que alegam que estes sacrificaram o alto padrão de seu cardápio para alavancar as vendas publicitárias com o uso da dublagem. Tanto nos anos 2000, quanto nos anos de 1960, não há como negar o interesse financeiro por trás da televisão, porém fica evidente uma resistência conservadora de uma classe alta às transformações que um novo público consumidor trouxe a um meio que outrora não tinha acesso.

Os números mostram que os assinantes pertencentes à classe A possuem 46% de preferência por legendas, enquanto na classe C este público é de 14%. Neste segmento, 64% optam pela dublagem e a classe B, formada por pessoas que emergiram da classe C, é fiel ao seu hábito e carrega 58% de preferência pela versão brasileira. Na média, 58% dos assinantes de TV paga preferem a dublagem, enquanto 20% escolhe o som original com legendas (CASTRO, 2016). Dez por cento escolhe programas brasileiros – cuja oferta deixou de ser

irrelevante após a aprovação da lei nº 12485 em 2011, que promove a produção e circulação de conteúdo nacional nos canais fechados[132].

Com esta conjuntura de maior popularidade da TV por assinatura, com expressiva parcela de seus clientes pertencendo às classes C e D, desenhou-se uma espécie de "*premium* do *premium*", ou "TV paga dentro da TV paga". As programadoras criaram pacotes extras com novos canais que se dispõem a oferecer o que era a proposta inicial da TV por assinatura: exibições com menos atraso em relação ao país de origem, sem intervalos comerciais e com áudio original legendado. A Rede Telecine e os canais HBO Max mantiveram sua exclusividade em pacotes avulsos ou mais caros, mas flertando com a popularização trazida com o fluxo de novos assinantes: dublagem para atrair mais público e intervalos comerciais para lucrar com esta audiência maior.

A Fox, por exemplo, manteve seus canais básicos – Fox Channel, Fox Sports, Fox Life, FX, National Geographic, Nat Geo Wild e Nat Geo Kids – nas configurações comuns da atualidade na TV paga; dublagem, intervalos comerciais e reprises. Para criar outra camada, a *major* estreou um pacote avulso com dois canais, nos moldes da HBO, chamado Fox Premium[133], onde resgata-se as tais características inicias da TV paga, voltadas para um público mais restrito e com condições de pagar a mais na mensalidade do serviço – onde a dublagem não entra. Ou seja, a TV por assinatura repete a tendência de ir sofisticando um serviço popularizado e oferecer, por um valor extra, aquilo que já era a proposta em seu início. Um exemplo é o YouTube Premium, anteriormente chamado de YouTube Red, onde é cobrada uma mensalidade para que você possa assistir aos vídeos da plataforma sem publicidade, permitindo reprodução *off-line* e tendo acesso a conteúdo exclusivo[134].

Se a televisão paga passou por estas metamorfoses em um período de aproximadamente 10 anos, as salas de cinema viram um fenômeno semelhante ocorrer em sua demanda durante a mesma temporada. Como já relatamos, não houve necessidade de nenhuma legislação imperar para que as cópias dubladas invadissem os cinemas brasileiros; tudo ocorreu como consequência das transformações do mercado.

---

[132] NOVA lei da TV paga estimula concorrência e liberdade de escolha. Ancine, 2012. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/nova-lei-da-tv-paga-estimula-concorr-ncia-e-liberdade-de-escolha>. Acesso em: 23 jun. 2019.

[133] FOX PREMIUM. Disponível em <https://foxplay.com/br/premium>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

[134] YOUTUBE PREMIUM. Disponível em <https://www.youtube.com/red?hl=pt&gl=BR>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

4.4 A MULTIPLICAÇÃO DAS CÓPIAS DUBLADAS NOS CINEMAS

O chamado Milagrinho permitiu que certos estratos sociais não passassem a consumir apenas a TV por assinatura, mas também frequentar as salas de cinema. Precisamos salientar aqui que frequentar o cinema no Brasil não se trata de um lazer de baixo custo. De acordo com informações da Database Brasil, do Filme B[135], o preço médio dos ingressos em 2018 foi de R$14,96. Para efeito de comparação, a média da renda per capita dos lares brasileiros, neste mesmo ano, foi de R$1373 e o salário mínimo ficou em R$954 (LAPORTA, 2019). Uma família de quatro pessoas, em que dois membros são adultos e dois são pagantes de meia entrada, gasta cerca de 45 reais para ir a uma sessão, dispensando custos com transporte e alimentação.

Neste cenário, o argumento de que a experiência em assistir a um filme no cinema é superior àquela obtida diante de um aparelho televisor não muda os fatos. A assinatura básica da Netflix[136] – R$21,90 – e o menor pacote da Sky no pós-pago[137] – R$94,90 – oferecem uma variedade de filmes e séries durante todo um mês, por mais que ao valor do serviço de *streaming* seja necessário adicionar o custo de um plano de internet banda larga para viabilizar seu uso. Mesmo a pouca diferença entre uma sessão de cinema em família e um mês de uma assinatura de TV não impediu que as salas de cinemas testemunhassem uma subida constante de público, renda e número de salas de 2006 a 2017.

O público total dos cinemas brasileiros em 2006 foi de 90,2 milhões de espectadores, número que saltou para 185,8 milhões em 2016, auge de audiência deste meio. Mesmo que o total tenha oscilado negativamente em 2018, para 164,4 milhões de pessoas, foi nestes 10 anos de constante alta que iremos embasar nossa análise. Juntamente com o crescimento do público, também houve o aumento no número de salas de cinema no Brasil, que passaram de 2045 salas em 2006 para 3333 salas em 2018. Vale apontar que boa parte destes cinemas são multiplex, ou seja, complexos com mais de quatro salas focados em receber grandes lançamentos. Do total, 1416 salas estão em multiplex de quatro a seis salas, enquanto 1234 salas encontram-se em cinemas com sete salas ou mais[138]. Este tipo de estabelecimento

---

[135] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

[136] COMPARE planos e preços. Disponível em < https://help.netflix.com/pt/node/24926 >. Acesso em: 8 de set. 2020.

[137] PACOTES SKY Pós-Pago. Disponível em <https://assine.sky.com.br/tv/pos-pago>. Acesso em: 23 jun. 2019.

[138] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 49. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

normalmente pertence a grandes redes de cinema e são convenientemente localizados em *shopping centers*, locais que concentram cerca de 90% das salas de cinema do Brasil[139]. Os cinco maiores exibidores do Brasil, tanto em público quanto em renda, são, na ordem, Cinemark, Cinépolis, Kinoplex, Araújo e UCI[140].

Embora o número de salas tenha crescido 62,9% em 12 anos, a somatória brasileira ainda é menor que países como Rússia e México, que em 2017 possuíam 4793 e 6633 salas, respectivamente[141]. O total de salas de cinema no Brasil atende pouco mais da metade da população, 55,9%, e a divisão ainda é desigual; são apenas 7% de cidades atendidas e o Sudeste concentra cerca de 53% destes estabelecimentos – sendo que o Estado de São Paulo concentra praticamente um terço das salas do país. Mesmo que o cinema seja um bem cultural pouco acessível fora do Centro-Sul do país, as regiões Norte e Nordeste foram as que mais apresentaram crescimento no número de salas entre 2011 e 2017, embora o número ainda permaneça baixo para os padrões do Sudeste; são 212 salas nortistas e 513 nordestinas[142].

Independente da distribuição dos cinemas no território brasileiro, houve crescimento e mudanças no mercado, sendo puxadas pelo eixo Rio-São Paulo, onde mais se consome e mais se investe[143]. Juntamente com o número de salas, a renda do cinema também teve um salto de 2006 a 2017, passando de R$695,1 milhões para R$2,7 bilhões. Este período também marcou o debute das salas de cinema em 3D, técnica em que as legendas têm maior dificuldade para serem acopladas à imagem sem atrapalhar o efeito proposto na tela. A terceira dimensão passou de uma sala em 2006 para 1518 salas em 2018, sem incluir aquelas que se enquadram como IMAX ou VIP[144] – as que oferecem mais conforto e certas excentricidades aos clientes[145].

---

[139] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 10. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf>. Acesso em: 26 de jun. 2019.

[140] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 54. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

[141] A título de curiosidade, o país com mais salas de cinema no mundo é a China, com quase 51 mil salas em 2017, sendo seguida por Estados Unidos com 40 mil no mesmo ano.

[142] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 8.

[143] Embora o Rio de Janeiro também tenha relevância econômica e cultural no cenário brasileiro, os números de São Paulo não possuem precedentes no país; a capital paulista sozinha tem mais salas de cinema (348) que todo o estado de Minas Gerais (257) e por pouco não supera o estado do Rio de Janeiro (354), segundo os dados disponibilizados pela Ancine em 2017.

[144] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 50.

[145] CINÉPOLIS VIP. Disponível em <https://www.cinepolis.com.br/vip/experiencia/>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

Em 2007, ano seguinte ao início do aumento dos números do cinema brasileiro expostos pelo Filme B, já começava a surgir a tendência de uma maior entrada da dublagem nas salas de projeção. As cópias faladas em português sempre foram comuns para filmes infantis e para aqueles indicados "para toda a família", especialmente cuja classificação indicativa fosse livre ou para maiores de 10 anos. Mesmo *blockbusters* como "Homem-Aranha" (Raimi, 2002) e "Piratas do Caribe: A maldição do Pérola Negra" (Verbinski, 2003), com 507 e 302 cópias respectivamente, foram lançados nos cinemas brasileiros apenas em versão legendada, algo que no mercado atual seria improvável de acontecer. Utilizando as duas franquias como exemplo, em 2004, "Homem-Aranha 2" já teve 49% das cópias dubladas, enquanto "Piratas do Caribe: O baú da morte" em 2006 progrediu para 28% das projeções em versão brasileira (FORTINO, 2007). Ou seja, a tendência da dublagem já dava sinais antes mesmo de haver um aumento expressivo no número de salas de cinema, embora a inauguração de novos complexos fosse crescente desde 1998[146].

Um caso apontado na ligação entre televisão e cinema para justificar a dublagem foi a oferta de 17% das cópias de "Duro de matar 4.0" (Wiseman, 2007) em versão dublada. O fato de os três filmes anteriores da franquia terem sido frequentemente exibidos em canais abertos e fechados, normalmente em português, fez com que houvesse um público que os consumiu nesta versão e se adaptou a ela (FORTINO, 2007). Outro fato que provavelmente auxiliou neste processo de ouvir o protagonista John McClane dublado foi a distância de mais de 10 anos entre "Duro de matar 3: A vingança" (McTiernan, 1995) e o quarto longa da série, período este que permitiu às tevês vasta exploração dos títulos em suas grades de programação. Desta maneira, a Fox optou por apostar em uma ampliação do público e lançar 50 cópias em português de "Duro de matar 4.0", filme com classificação indicativa de 14 anos, voltado para uma faixa etária que não costumava ser considerada no planejamento da dublagem (BUTCHER, 2007). Um ruído incontornável na estratégia da Fox foi o fato de a voz mais conhecida de Bruce Willis, o dublador carioca Newton da Matta, ter falecido em 2006.

Embora ainda estivesse no processo inicial de transição, alguns dados de bilheteria já informavam a escolha de parte do público pela dublagem e, também, o direcionamento das cópias dubladas para algumas audiências. No caso de "Homem-Aranha 3" (Raimi, 2007), que dublou 48% das 697 cópias, atraiu em um shopping de Belém cerca de 21 mil pessoas para uma cópia dublada, enquanto duas legendadas reuniram 14 mil espectadores. "Piratas do

---

[146] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 5.

Caribe: No fim do mundo" (Verbinski, 2007), terceiro filme da série que dublou 46% das 679 cópias em circulação, fez cerca de 12 mil espectadores com cópias legendadas e 14 mil em uma cópia dublada no mesmo cinema belenense (BUTCHER, 2007).

A ideia dos distribuidores é explorar a dublagem em "cinemas localizados em áreas com forte perfil popular", ou seja, regiões periféricas, onde a renda é menor e, consequentemente, o público é menos escolarizado (FORTINO, 2007). A Cinemark apontou também Manaus, na região Norte, e Natal e Aracaju, na região Nordeste, como fortes praças para cópias dubladas. No Sudeste, além de cidades do interior de São Paulo, bairros da "Zona Leste e extremos Norte e Sul" da capital paulista também são considerados bons territórios para alocar filmes dublados nas salas de cinema. O mesmo vale para a Região Metropolitana do Rio de Janeiro, com destaque para a Baixada Fluminense[147] (BUTCHER, 2007; FORTINO, 2007).

Tanto os diretores das *majors* quanto dos exibidores no Brasil conferem mais alguns itens ao aumento da dublagem nas salas de cinema, além da ascensão social e da melhor no aparelhamento sonoro dos complexos. Um dos itens apontados é a valorização da animação no circuito comercial, segmento que se expandiu e que é tradicionalmente dublado. Patrícia Kamitsuji, da Fox, declarou que os espectadores se acostumaram a ver filmes como "Toy Story" (Lasseter, 1995) e "Madagascar" (Darnell, McGrath, 2005), em versão dublada, cujo trabalho é "muito bem feito" e "ajudou a diminuir a rejeição ao formato". Além disso, Kamitsuji também disse que a nova geração que começou a frequentar os cinemas à época da reportagem, 2009, que determinaria o predomínio ou não das cópias em português[148].

Marcos Araújo, da rede exibidora Araújo, foi mais categórico ao afirmar que "esse negócio de ouvir a voz original dos atores é balela", apostando no futuro domínio dos filmes dublados nos cinemas brasileiros. O empresário também afirmou que aqueles que preferem dublagem são uma maioria silenciosa, pois "é feio você falar que prefere dublado". Adhemar Oliveira, do Espaço de Cinema, complementa dizendo que os espectadores das cópias em português não encaminham ao exibidor sua insatisfação diante das cópias legendadas, algo que é mais comum ocorrer entre aqueles que priorizam o áudio original, como veremos mais adiante. Por fim, Marcelo Bertini, do Cinemark, diz que o cinema está voltado, no Brasil, para as classes A, B e C+ e que, para atingir um público maior, como acontece no México, onde a maior parte dos espectadores pertence aos grupos C e D, há a necessidade de oferecer cópias

---

[147] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 24, 26. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/setembro2009.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.
[148] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 26.

dubladas[149]. Aqui, então, retornamos ao argumento dos estratos sociais mais próximos à base da pirâmide terem o hábito de assistir produções estrangeiras em português.

Os próprios representantes dos distribuidores comentaram acerca da classe C surgindo como um novo público nos cinemas, movimento ascendente que não ocorria ao menos desde a virada do século. Além da preferência por produções brasileiras, é destacado que este grupo rejeita as legendas, fazendo com que os filmes dublados também entrem na disputa por estes espectadores. É evidente que a oferta de obras estrangeiras é muito superior ao número de títulos nacionais lançados no circuito comercial, nos fazendo supor que a “nova classe média” consome grande quantidade de cópias dubladas, como é possível aferir baseado nas áreas de maior adesão às versões brasileiras expostas nos parágrafos anteriores do texto. Independente disso, a classe C tornou-se fatia fundamental do setor, sendo decisiva para êxito de títulos medianos, aqueles que não pertencem a franquias consagradas (TOMAZZONI, 2011).

Pesquisa realizada pelo Datafolha, em abril de 2008, mostrou a oscilação da preferência de dublagem entre três grupos: o espectador habitual, que vai ao cinema ao menos uma vez a cada 15 dias, o espectador médio, que frequenta no mínimo uma vez a cada três meses e o espectador eventual, que consome filmes no cinema ao menos uma vez no ano. Entre os menos assíduos, 69% optam por filmes dublados, enquanto o grupo intermediário tem 57% de preferência. Mesmo entre os espectadores habituais, a pesquisa mostrou que 46% favorece a dublagem ante 47% que opta pela legendagem. No público total, segundo pesquisa Datafolha colhida no fim de 2007, 56% preferem filmes dublados, 37% escolhem as legendas, 5% não têm preferência e 1% não sabe/não respondeu (ARANTES, 2008).

Essa preferência pode ser notada na clara expansão que ocorreu. Se, em 2007, filmes como “Homem-Aranha 3” tinham pouco menos de metade das cópias dubladas, em 2013, “Jogos vorazes: Em chamas”, segundo filme da série, chegava com versão brasileira em 65% de suas mil cópias (MASINI, 2013). Comparativamente, a saga “Harry Potter” (2001-2011), também baseada em livros para um público jovem, só viu o percentual de suas cópias dubladas superar o das legendadas em seu sexto filme, “Harry Potter e o enigma do príncipe” (Yates, 2009). O longa anterior, “Harry Potter e a Ordem da Fênix” (Yates, 2007), contou com 60% das cópias legendadas[150]. Além do novo público que passou a frequentar os cinemas, a digitalização do parque exibidor facilitou a distribuição das cópias dubladas. Agora, em vez de a distribuidora ser obrigada a confeccionar duas cópias distintas em 35

---

[149] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 25.
[150] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 26.

milímetros, uma dublada e outra legendada, uma mesma cópia digital pode conter ambas as versões, sendo financeiramente mais viável e também mais prático (MASINI, 2013).

Os dados das bilheterias do ano de 2014 foram os primeiros a dar um panorama mais amplo de renda e público que as cópias dubladas e legendadas rendiam nos cinemas brasileiros. De acordo com o Filme B, 59% dos espectadores daquele ano assistiram a cópias dubladas, enquanto 28% preferiram as legendadas e 13% optaram por filmes brasileiros[151]. O total de ingressos vendidos em 2014 foi de aproximadamente 155,6 milhões, logo, 91,8 milhões de espectadores foram aos cinemas assistir filmes dublados[152]. Quando analisamos a renda, os números oscilam pouco; 57% do total das bilheterias foi para as cópias vertidas em português, 32% ficou com a legendagem e 11% com as películas naturalmente faladas em português[153]. Levando em consideração que a bilheteria de 2014 fechou em R$1,96 bilhão, então a dublagem foi responsável por arrecadar R$1,11 bilhão deste montante[154].

Em 2014, dos 20 maiores públicos nas salas de cinema, apenas um foi brasileiro: "Até que a sorte nos separe 2", que estreou nos últimos dias de 2013 e ocupou a 17ª posição na lista. Todos os outros 19 longas-metragens relacionados são hollywoodianos e saíram com cópias dubladas nos cinemas, sendo que apenas três destes são filmes de animação[155]. Excluindo também as animações deste ranking, alguns títulos se destacaram na adesão do público à versão dublada.

[151] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 34.
[152] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 7.
[153] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 34.
[154] MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 30 de jun. 2019.
[155] MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 30 de jun. 2019.

Tabela 5 – Filmes com maior percentual de público nas cópias dubladas em 2014.[156]

Filme	**Distrib.**	**Total de salas**	**Salas dubladas**	**Público total**	**Público dublado**	**Estúdio de dublagem**
Malévola	Disney	719	686	5,7 mi	4,3 mi	TV Group (SP)
Capitão América 2	Disney	1070	834	4,6 mi	3,2 mi	Delart (RJ)
Transformers 4	Paramount	1053	694	4,5 mi	3,1 mi	Delart (RJ)
Planeta dos macacos 2	Fox	1000	667	4,1 mi	2,9 mi	Delart (RJ)
Annabelle	Warner	388	348	3,7 mi	2,7 mi	Delart (RJ)
As tartarugas ninja	Paramount	1053	691	3,3 mi	2,9 mi	Delart (RJ)

Fonte: Revista Filme B, maio de 2015.

Para uma comparação acerca da baixa adesão aos filmes brasileiros nos cinemas – se comparados aos estrangeiros dublados ou legendados –, vale levantar alguns dados. Desde a extinção da Embrafilme pelo presidente Fernando Collor de Mello em 1990, o governo só passou a ter participação financeira e incentivar comercialmente o cinema com o início das operações do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2009[157]. Deste ano até 2017, os números dos filmes brasileiros que circularam pela rede exibidora nacional oscilaram. O percentual de participação destes títulos sofreu variações de quase 10%, o que se espelha logicamente no número de longas exibidos em cada ano e na renda acumulada em cada período de 12 meses[158].

O ano com mais espectadores para o cinema brasileiro dentro do período levantado pela Ancine foi em 2016, com 30,4 milhões, ano também que ostentou a maior renda para as produções nacionais, com R$362 milhões. O recorde de produções ficou com 2017, quando 160 títulos foram projetados – contra 142 de 2016 –, mas houve queda no público e na renda; 17,3 milhões de espectadores e R$240 milhões em bilheteria. Assim como apontamos que ocorreu em 2014, o mesmo se repetiu em 2017, com apenas um filme brasileiro no ranking

---

[156] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 36.
[157] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 12.
[158] BRASIL. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 10. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

dos 20 mais assistidos, “Minha mãe é uma peça 2”, que estreou em dezembro do ano anterior e ocupou o nono lugar na lista. Todos os outros 19 títulos foram hollywoodianos, com cópias dubladas e em sua maioria *live action*[159]. Podemos analisar uma tendência de apenas uma comédia de sucesso, normalmente produzida pela Globo Filmes, conseguir parear com os *blockbusters* estadunidenses. As exceções entre foram “Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro” (Padilha, 2010) e “Os 10 mandamentos” (Avancini, 2016), que alcançaram 11 milhões de espectadores – embora o compilado da novela da Rede Record tenha quebrado recordes “lotando salas vazias”[160] (PESSOA, 2016).

Se normalmente mais de 80% do público prefere os filmes estrangeiros – até pela oferta desigual destes – e, deste percentual, a maioria ainda escolhe os dublados, torna-se interessante analisar quais locais mais consomem este tipo de produto. É possível que o público opte pela dublagem ao se deparar com poucas opções de filmes originalmente falados em português, o que o leva a escolher aquele que parece menos distante de sua língua e cultura[161]. Abaixo, separamos os dados das capitais que mais e menos tiveram adesão proporcional às cópias dubladas nos cinemas, dentre as 15 disponibilizadas pela Revista Filme B, de maio de 2015. Juntamente do percentual de público dos filmes dublados, outros dados que adicionamos foram informações socioeconômicas de cada centro para fins de comparação entre eles.

---

[159] BRASIL. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 16.

[160] Além de uma intensa campanha para promover o filme encabeçada pela Rede Record e pela Igreja Universal do Reino de Deus, ambas de propriedade de Edir Macedo, muitas sessões tiveram todos os seus ingressos vendidos, mas poucas pessoas compareceram à exibição. Isso se explica porque pastores e representantes de igrejas compraram sessões inteiras em diversos estabelecimentos, muitas vezes em dinheiro vivo, na intenção de impulsionar o filme – no Recife, um único comprador adquiriu 22 mil ingressos. A Paris Filmes, distribuidora de “Os dez mandamentos”, declarou, na ocasião, tratar-se de “alguma coisa de filantropia” e de fato houve revenda dos bilhetes nas igrejas abaixo do preço de mercado e também distribuição como brinde junto com outras compras realizadas pelos fiéis nos templos. Independente de toda publicidade em torno do longa, fica evidente que a carreira de “Os dez mandamentos” foi inflada nos cinemas, mas de certa forma foi o “divisor de águas” que a Igreja Universal almejava, pois agora o compilado da novela figura no topo dos filmes brasileiros mais vistos.

[161] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 34.

Tabela 6 – Informações socioeconômicas das capitais brasileiras que mais consumiram cópias dubladas em 2014 proporcionalmente [162].

Cidade / Percentual de dublagem	**Salário médio mensal dos trabalhadores formais**	**Taxa de escolarização (6-14 anos)[163]**	**Renda per capita[164]**	**Índice de Gini**
Manaus / 70,7%	3 salários mínimos	94,2%	R$790,27	0,61
Cuiabá / 68,7%	3,8 salários mínimos	95,8%	R$1161,49	0,59
Belém / 64,7%	3,5 salários mínimos	96,1%	R$853,82	0,61
São Luís / 59,2%	3,1 salários mínimos	96,8%	R$805,36	0,61
Fortaleza / 56,4%	2,7 salários mínimos	96,1%	R$846,36	0,61

Fonte: Elaborada com informações da Revista Filme de maio de 2015, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e do Atlas do Desenvolvimento Humano de 2013.

Tabela 7 – Informações socioeconômicas das capitais brasileiras que menos consumiram cópias dubladas em 2014 proporcionalmente.

Cidade / Percentual de legendagem	**Salário médio mensal dos trabalhadores formais**	**Taxa de escolarização (6-14 anos)**	**Renda per capita**	**Índice de Gini**
Florianópolis / 54,2%	4,7 salários mínimos	98,4%	R$1798,12	0,54
Brasília / 51,2%	5,3 salários mínimos	97,5%	R$1715,11	0,63
Porto Alegre / 46,7%	4,1 salários mínimos	96,6%	R$1758,27	0,60
Goiânia / 39,6%	3,2 salários mínimos	96,4%	R$1348,55	0,58
Belo Horizonte / 37,6%	3,5 salários mínimos	97,6%	R$1497,29	0,60

Fonte: Elaborada com informações da Revista Filme de maio de 2015, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e do Atlas do Desenvolvimento Humano de 2013.

Os dados expostos acima são apenas uma das faces destas cidades. Cada região do país possui suas particularidades socioeconômicas e culturais, mas os próprios exibidores expõem de forma mais simplista, como já foi dito acima, que as regiões “mais populares” consomem mais filmes dublados. A julgar pela comparação das cinco capitais que

[162] IBGE. Brasil em síntese – Panorama. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>. Acesso em: 17 de jul. 2019.
ATLAS do desenvolvimento humano no Brasil. Disponível em <http://atlasbrasil.org.br/2013/>. Acesso em: 17 de jul. 2019.
REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015, p. 37.
[163] A média nacional da taxa de escolarização entre crianças de seis e 14 anos é de 99,3%.
[164] A renda per capita média do Brasil é de R$834,31.

proporcionalmente mais aderem às cópias em português com as cinco capitais que mais optam pelas legendas, existe uma tendência que endossa o argumento apresentado pelos empresários.

Embora desiguais, os índices das capitais do país não estão entre os piores que existem e, em sua maioria, encontram-se acima da média nacional. A renda per capita entre a capital que mais assiste filmes dublados – Manaus – e a que menos assiste – Florianópolis – possui uma diferença bastante profunda, com mais de mil reais as separando. O mesmo vale para o índice de Gini, que mede a concentração de renda; o indicador vai de zero a um, quanto mais próximo de zero for o número, maior é a igualdade de renda entre as pessoas, quanto mais perto de um, mais concentrada está a renda em poucas pessoas. O índice de Gini do Brasil é 0,515, o que o torna o décimo país mais desigual do mundo (CORRÊA, 2017).

Tanto Manaus quanto Florianópolis estão com seus índices de Gini acima da média nacional, o que as coloca como cidades desiguais. Vale destacar que, mesmo assim, a capital amazonense pontua em 0,61, enquanto a capital catarinense tem 0,54. As particularidades demográficas, econômicas e geográficas fazem parte da história de cada local. Há cidades com maior proximidade com o núcleo industrial do Brasil, como vimos anteriormente nesta pesquisa, o que facilita o fluxo e o fomento de novas tecnologias. Não é por acaso que o Sul do país possui 501 salas de cinema, enquanto o Norte tem apenas 212[165].

Enquanto o cinema atinge 55,9% da população brasileira, a televisão está presente em 97% dos lares[166]. Reservadas as diferenças na dificuldade de difusão e custo de implantação dos dois meios nos rincões do Brasil, o fato é que a televisão tem maior poder de infiltração, logo, maior influência junto à população. Embora a televisão tenha se popularizado no país a partir de meados dos anos 1960 do século XX – ao passo em que o cinema chegou ao país no fim do século XIX –, sua presença tornou-se mais hegemônica, pois, além das inúmeras medidas para facilitar o acesso ao aparelho televisivo que citamos anteriormente, a proliferação da TV ocorreu paralelamente a uma queda das salas de cinema. Em 1974, o país teve seu recorde de cinemas, com 3276 salas, número superado apenas em 2018, com as 3333 existentes. Há 45 anos, a média de sala de cinema por habitantes colocava esta prática como mais acessível que hoje. Em 2018, contabilizou-se uma sala de cinema para cada 62 mil habitantes, em 1974, este número era de uma sala para 32 mil habitantes[167].

---

[165] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 8.
[166] IBGE. Brasil em síntese – Panorama. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>. Acesso em: 2 de jul. 2019.
[167] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 31.
BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 5.

De 1974 a 1995, foi um período de profunda queda no número de cinemas no Brasil, enquanto a TV consolidava-se cada vez mais, já popularizando os aparelhos coloridos que se estabeleceram no país em 1972 (MATTOS, 2002, p. 96). Neste espaço de 21 anos, o número de salas de cinema no país passou de 3276 para 1033 e o número de aparelhos televisores saltou de 8,78 milhões para 38,9 milhões[168] (MATTOS, 2002, p. 83-84). Ou seja, enquanto o número de salas de cinema por habitante era de uma para cada 157 mil pessoas, o número de televisores era de um para cada quatro pessoas em 1995. No caso da TV, é mais preciso afirmar a quantidade por domicílio. Levando em conta esta proporção, a média é de quase um aparelho por lar no país, ou seja, aproximadamente 94% das casas possuíam aparelho televisivo no referido ano[169]. Em 2017, o total foi de 96,7% dos lares com TV[170].

Diante destes dados, podemos considerar que as leis obrigando a dublagem nos canais abertos, ainda na década de 1960, que não encontraram grande oposição devido aos interesses dos empresários do meio, foram o fundamento para tornar o cinema cada vez mais dublado décadas depois. E as distribuidoras, tanto as *majors* quanto as independentes, investiram na dublagem cada vez mais por enxergar potencial neste público ascendente. Hoje, é evidente a multiplicação do número de cópias dubladas, mesmo em cidades com considerada adesão à legendagem, como Juiz de Fora (MG). Em junho de 2019, nas 18 salas de cinema juiz-foranas, havia em exibição seis títulos diferentes, todos hollywoodianos, sendo que dois longas eram animados. Das 66 sessões de cinema disponíveis na cidade durante a semana, seis eram legendadas[171].

O cardápio de filmes da semana avaliada estava favorável à dublagem pelo fato de os dois filmes animados serem voltados a um público infanto-juvenil, um ser um musical da Disney e dois serem de super-heróis. Produções de alto orçamento e com grande apelo comercial junto ao público tendem a receber mais cópias dubladas, como vimos em tabela anteriormente. Nenhum dos títulos em cartaz era drama, romance ou algum outro gênero que

---

[168] BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 5.
[169] IPEA. Retrato das desigualdades de gênero e raça. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html>. Acesso em: 2 de jul. 2019.
[170] BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016/2017. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2017. Brasília: IBGE, 2018. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101631>. Acesso em: 3 de jul. 2019.
[171] Consultada a programação do dia 24 de junho de 2019 nos cinemas dos shopping centers Independência (UCI Kinoplex), Jardim Norte (Cinemais), Alameda (Cinemais) e Santa Cruz (Cineminas). Os filmes em cartaz eram “Aladdin”, “Vingadores: Ultimato”, “Toy story 4”, “Patrulha canina: Super filhotes”, “X-Men: Fênix Negra” e “MIB: Homens de preto – Internacional”. As sessões legendadas eram dos filmes “MIB”, “X-Men” e “Aladdin” nos cinemas UCI Kinoplex (Independência Shopping) e Cinemais (Alameda Shopping), em sua maioria a partir das 21 horas.

possui menos cópias circulando e, por consequência, menos possibilidade de investimento em cópias dubladas. Normalmente, os distribuidores não dublam filmes que possuem menos de 100 cópias em circulação, pois há risco de prejuízo[172]. Estas obras, por sua vez, possuem maior dificuldade de serem projetadas no interior do país.

A grande oferta de cópias faladas em português possui um aspecto além da preferência do público: a adesão por ser a única opção disponível em diversos complexos de salas de cinema. Vimos anteriormente que mais da metade do público, de fato, prioriza a dublagem e esta aceitação estimula a circulação de mais filmes dublados, restringindo o poder de escolha especialmente em cinemas menores, com cinco salas de cinema ou menos, que são comuns no interior do Brasil. Complexos de quatro a seis salas são responsáveis por 1416 telas no país, ao mesmo tempo em que as cidades de 100 mil a 500 mil habitantes possuem participação de 35,7% no total de cinemas[173]. De certa forma, a dublagem compulsória existe em muitos lugares pela força dos distribuidores e exibidores, não pela força da lei.

Figura 10 – Leitora comenta acerca da reportagem “6 em 10 brasileiros preferem dublagem”.

Dublagem

A preferência por filmes dublados (“6 em 10 brasileiros preferem dublagem”, “Ilustrada”, 9/8) é só mais uma evidência da dificuldade do brasileiro com a leitura. Dublagem é artificial, às vezes desconectada da cena, horrível! E impede a pessoa fluente na língua original a perceber incoerências na versão para o português. Se for condenada a ver filmes dublados, deixo de ir ao cinema.

CONCEIÇÃO APARECIDA ARAÚJO OLIVEIRA
(Belo Horizonte, MG)

Fonte: Folha de São Paulo, 10 de agosto de 2015.

A multiplicação da versão brasileira nas salas de cinema provocou críticas, assim como quando a TV paga passou a dublar seus canais para acolher este mesmo público que ampliou sua gama de consumo. Em 2011, quando o cinema já multiplicava a dublagem nas salas de todo o país, o crítico de cinema Pablo Villaça publicou um texto chamado “Os

---

172 REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009, p. 25.
173 REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 49.
BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017, p. 9.

malefícios da dublagem" reprovando a crescente oferta de cópias vertidas em português[174]. No artigo, o autor rebate os principais argumentos dos "dublófilos" – como ele mesmo chama quem defende a dublagem – e, em seguida, elenca os prejuízos trazidos pela versão brasileira aos filmes, especialmente *live action*. O tom utilizado por Pablo Villaça lembra aquele empregado pelo também crítico de cinema Sérgio Augusto, no texto abordado anteriormente neste trabalho, "TV, o túmulo da arte cinematográfica", publicado pela Folha de São Paulo em janeiro de 1984.

Villaça inicia o texto mostrando-se surpreso pelo fato de "Planeta dos macacos: A origem" (Wyatt, 2011) chegar aos cinemas com mais cópias dubladas que legendadas, visto que a produção recebeu classificação indicativa para maiores de 12 anos no Brasil. Na linha de raciocínio do crítico, por se tratar de um filme voltado para um público que não é infantil, a dublagem não deveria ser priorizada pela distribuidora. Em 2007, a tendência já se revelava, pois o terceiro longa da franquia "Piratas do Caribe", também não recomendado para menores de 12 anos, chegava aos cinemas com 46% das cópias dubladas (FORTINO, 2007). Villaça, então, afirma que o espectador que dá preferência à versão brasileira o faz pelo comodismo de não ler, "afinal, se já fugiram das bibliotecas, por que deveriam ser encurralados por letras nas salas de cinema?", ele pergunta.

A indignação do autor é clara ao afirmar que "estes espectadores medíocres e preguiçosos que estão sendo levados em consideração pelas distribuidoras, passando a moldar a experiência cinematográfica", mas não avalia na totalidade as movimentações que fizeram com que a dublagem chegasse ao cinema, especialmente pelas transformações no âmbito socioeconômico – que já era possível de ser analisado em 2011, embora com menor clareza que a distância nos oferece atualmente em 2020. Este novo público, de acordo com o crítico, "já está sendo mais do que atendido" com os filmes dublados exibidos na TV aberta e na segunda opção de áudio dos DVDs, portanto, "não está sendo excluída do acesso à Sétima Arte". Ao mesmo tempo em que Villaça coloca como suficiente o acesso pelos pouco escolarizados a estas "formas economicamente mais acessíveis de se assistir a filmes", ele também afirma que "a experiência de ir ao cinema é única justamente em função do mergulho sensorial oferecido pela sala", por conta do tamanho da tela e da potência sonora.

Existe a cultura de hábito à dublagem por conta de interesses comerciais canalizados na televisão, que se trata do maior fator da boa aceitação desta prática no país. Parte da justificativa pode habitar também na corriqueira afirmação de que os brasileiros leem pouco

---

[174] VILLAÇA, Pablo. Os malefícios da dublagem. Belo Horizonte: Diário de Bordo, Cinema em Cena, 2011. Disponível em <https://diariodebordo.cinemaemcena.com.br/?p=436>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

(RODRIGUES, M., 2016; GOIS, 2019). Num ranking divulgado em 2015 com os 30 países que possuem maior nível de leitura, o Brasil ficou em 26º lugar. Outros países onde também há o costume de assistir a filmes dublados, como Alemanha, Itália e México, estão melhores colocados, com a 21ª, 23ª e 24ª posições, respectivamente (PARIONA, 2017). Não são posições na primeira metade, especialmente se considerarmos que os dois países europeus citados são muito mais desenvolvidos e menos desiguais que o Brasil, mas temos que refletir o quanto isso influencia de fato no consumo da dublagem ou se é apenas uma leitura superficial e baseada em certas camadas de preconceitos.

As realidades de cada país são diferentes, especialmente se compararmos com nações europeias. O nascimento da dublagem em cada um destes países – Alemanha, Itália e Brasil – ocorreu de maneira distinta, assim como o desenvolvimento do cinema e o audiovisual como um todo. Colocar os espectadores que optam pela dublagem como "medíocres e preguiçosos" por, teoricamente, não gostarem de ler, desvia de um olhar mais aprofundado sobre a estrutura do mercado cinematográfico brasileiro, envolvendo na equação tantos números já expostos aqui; a presença massiva de obras hollywoodianas, pressão das distribuidoras estrangeiras para ampliar cada vez mais seu espaço no circuito exibidor e a penetração mediana do cinema na totalidade da população brasileira. É mais viável para o espectador médio – aquele que de fato movimenta a indústria cinematográfica, como já vimos – assistir a filmes na TV, seja nos canais abertos, fechados ou via *streaming*.

A questão de a dublagem ser dominante nas salas de cinema possui grande parcela na atitude dos distribuidores, como ficou claro neste capítulo. A opção de vários áudios para escolha do espectador no momento da sessão é viável em muitos meios, mas não nas salas de cinema. Diferente do que afirma Pablo Villaça, o cenário atual não é por "preguiça intelectual" de pessoas que "querem obrigar todo o resto da população a abandonar as letras". A situação desenha-se muito mais por um grupo alheio a meios de consumo que eram elitizados até outrora, e que passou a consumi-los da sua maneira ao mesmo tempo em que as *majors* buscam agradar essa farta parcela do público. Villaça chama de "contingente pró-mutilação" os espectadores consumidores de filmes dublados, da mesma forma que Sérgio Augusto comparou os dubladores com os censores em 1984 na Folha de São Paulo. Ou seja, direcionam da mesma forma as críticas ao público ou à categoria, sendo que a análise deveria partir da maneira predatória que o mercado estadunidense sufoca o brasileiro e tantos outros ao redor do mundo.

Pablo Villaça adicionou uma nota no início de seu texto desculpando-se pelo "tom agressivo" de seus argumentos e pedindo para o leitor concentrar-se nas justificativas e "não

na intolerância e radicalismo que exibiu em determinados pontos". O crítico também se concentra em aspectos internos da feitura da dublagem para desaconselhar a prática, como a qualidade da mixagem, o trabalho de atuação original e a suspensão da descrença, quando há verossimilhança entre a história que está sendo passada na tela e o espectador, independente de certos absurdos que a narrativa possa conter. Por mais que hoje, em muitos casos, a mixagem de produções dubladas para cinema seja feita no exterior diretamente pela *major* envolvida, ainda é um processo sonoro bem menos esmerado que o realizado na finalização original do filme – por diferenças orçamentárias e de prazo. A atuação, como o próprio dublador Marcelo Garcia nos disse, de fato ocorre em processos muito distintos na frente das câmeras e atrás dos microfones.

> Você pensa que só tem a sua voz para reproduzir uma coisa que foi pensada, estudada, trabalhada, ensaiada lá por eles [atores originais] durante dias, meses. Cada cena, às vezes demora um dia para se fazer [na filmagem], e você chega aqui [no estúdio de dublagem], em cinco minutos tem que reproduzir todas as emoções daquela cena que os caras passaram o dia inteiro [gravando]. Não é fácil. E ainda ter que colocar tudo na boquinha deles [sincronizando], igualzinho, de forma que o espectador se esqueça que aquilo está dublado – porque a boa dublagem é essa: é quando você assiste o filme e não fica pensando na dublagem. (GARCIA, 2017)

É um fato que a dublagem altera a composição sonora original porque retira a faixa das vozes e substitui por outras, além de haver a necessidade de recriar o som ambiente para que seja possível a desvinculação destes dois canais – como vimos anteriormente, o canal das vozes e o canal M&E, "Música & Efeitos". É comum na pós-produção da filmagem a gravação de diálogos adicionais, também chamados de ADR, em que, após a conclusão das filmagens, o ator é chamado em estúdio para regravar alguma fala, cujo som não ficou limpo suficiente ou, então, gravar alguma fala em *off* para acrescentar em alguma cena (HINTON, 2018). Além desta dublagem nos diálogos, há também o *foley*, que consiste em recriar em estúdio os sons ambientes, seja para substituir os originais que não foram satisfatórios ou para realçar alguma ação da sequência[175].

A questão é que boa parte da feitura dos filmes hollywoodianos, especialmente os *blockbusters*, já possuem uma série de elementos artificiais que buscam apurar o que foi filmado no set ou aproximar da visão original do diretor. Muitas atuações vocais não são feitas in loco e parte da trilha sonora é adicionada posteriormente, o que faz com que o trabalho das dublagens em outras línguas seja ainda uma alteração, mas com menor intensidade do que pode parecer. Substituir a voz de um ator por outra é algo não natural que gera estranhamento, mas não é nada que fosse impensado ao cinema brasileiro nas décadas

---

[175] SOUND IDEAS. What is foley? Disponível em <https://www.sound-ideas.com/Page/what-is-foley.aspx>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

em que este era inteiramente dublado em estúdio após as filmagens e nem todos os atores originais retornavam para se dublar (D'ALMEIDA, 1981, p. 22-23).

Em grau mais tolerável pelo espectador brasileiro, que está acostumado à prática desde o início do cinema sonoro, a legendagem também adultera a composição do filme (BERNARDET, 1981, p. 6), embora neste caso seja referente à fotografia. Independente da formatação da tipografia, seja grande ou pequena, branca ou amarela, ainda assim as letras sobrepostas à imagem serão um ruído e uma adição não idealizada na concepção do filme. Não se trata de uma questão de dispersão, de as legendas atrapalharem a observar a cena que se desenrola na tela, mas sim um bloco de textos adicionados posteriormente ao enquadramento que não previa tal interferência em sua concepção.

4.5 A CHEGADA DO *STREAMING* E A GLOBALIZAÇÃO DA DUBLAGEM

A tradução audiovisual, seja ela a dublagem ou a legendagem, é uma alteração na obra original e ambas possuem empecilhos, embora a versão brasileira seja mais polêmica junto àqueles que acompanham o cinema mais de perto. Por isso, é importante nos localizarmos na "era das opções", momento vivenciado de forma mais dificultosa nas salas de cinema, mas que é uma realidade já incorporada em serviços de *streaming* como a Netflix, que vem crescendo no Brasil e mostrando-se como uma alternativa à TV paga (VILLAS BÔAS, 2019).

O cinema chegou ao Brasil em 1896, o rádio em 1922 (GIANNOTTI, 2009, p. 80), a televisão em 1950, a televisão por assinatura em 1991 (MATTOS, 2002, p. 171, 207) e a internet em 1995[176]. O acesso à rede mundial de computadores viria a revolucionar também a forma de consumo do audiovisual, fenômeno que estamos presenciando de forma cada vez mais profunda na atualidade. O salto da população consumidora de internet também aconteceu na mesma época do Milagrinho, que promoveu as mudanças no público da TV paga e do cinema. Em 2005, 13% dos domicílios urbanos com computador tinham acesso à rede[177]. O número saltou para 74,9% dos lares brasileiros conectados à internet em 2017, sendo que dentro destes usuários, o celular era o meio de acesso em 98,7% dos domicílios, seguido pelo microcomputador em 52%, a televisão em 16% e o *tablet* em 15%[178].

---

[176] UNESCO. Panorama setorial da internet. Universalização do acesso, v. 8, n. 1, mar. 2016. Disponível em <https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/6/Panorama_Setorial_11.pdf>. Acesso em: 5 de jul. 2019.
[177] UNESCO. Panorama setorial da internet. Universalização do acesso, v. 8, n. 1, mar. 2016. Disponível em <https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/6/Panorama_Setorial_11.pdf>. Acesso em: 5 de jul. 2019.
[178] BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016/2017. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2017.

A pesquisa realizada pelo IBGE também aponta com qual finalidade os usuários utilizam a internet, a maioria (95%) é para se comunicar por mensagens de texto, áudio ou imagens em aplicativos como o WhatsApp, logo depois vem a utilização para chamadas de voz ou vídeo (83%) e em seguida aparece o uso para assistir vídeos, incluindo aqui filmes e séries (81%). O surgimento da plataforma YouTube em 2005 transformou a maneira de consumir vídeos na internet (BRITO, 2015), popularizando o *streaming* e facilitando o acesso, que não dependia de realizar *download* de um arquivo de vídeo para vê-lo. Hoje, 14 anos depois, o site possui cerca de 1,8 bilhão de usuários ativos mensalmente em todo o mundo (GILBERT, 2018), evidenciando a força e influência que o YouTube possui, extrapolando a internet e projetando pessoas, marcas e ideias em nosso cotidiano.

Também no setor do *streaming*, mas funcionando de maneira menos aberta, chegou em setembro de 2011 ao Brasil o serviço de vídeos sob demanda Netflix. Nesta plataforma, o cliente tem, mediante o pagamento de uma assinatura mensal, acesso ilimitado ao catálogo de filmes e seriados disponibilizados pela *major*. Quando o serviço chegou ao país, a mensalidade cobrada era de R$15, um valor acessível (BRENTANO, 2011). Hoje, o plano mais básico custa R$21,90 e oferece os vídeos em qualidade SD (*standart definition*, de definição interior ao HD) e uma tela, ou seja, apenas um dispositivo pode acessar por vez. O plano mais caro é R$45,90 e, além de acesso ao catálogo em HD (*high definition*, alta definição de imagem), o usuário ainda tem direito a quatro telas simultâneas[179]. Outras plataformas de *streaming* que surgiram com o passar do tempo, como a Amazon Prime Video e a Globoplay, oferecem assinaturas por R$9,90 e R$22,90, respectivamente[180].

A tendência dos serviços de vídeo sob demanda é se pulverizar, com cada *major* tentando ocupar sua fatia do mercado em expansão através de sua própria plataforma[181]. Prova deste filão é a própria Netflix que, no início de 2015, logo depois de completar três anos no Brasil, já havia acumulado 2,2 milhões de assinantes (AGRELA, 2015). Em 2018, a empresa atingiu 8 milhões de signatários no país (FELTRIN, 2018) e, se comparada às operadoras de TV por assinatura, perde em número apenas para a NET, que fechou o mesmo

---

Brasília: IBGE, 2018. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101631>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

[179] COMPARE planos e preços. Disponível em < https://help.netflix.com/pt/node/24926 >. Acesso em: 11 de set. 2020.

[180] PRIME VIDEO. Disponível em <www.primevideo.com/>. Acesso em: 9 de jul. 2019.
ASSINE. Disponível em < https://globoplay.globo.com/assine/>. Acesso em: 11 de set. 2020.

[181] THE WALT DISNEY COMPANY. New Star Wars and Marvel Series announced for Disney+ streaming service. Disponível em <https://www.thewaltdisneycompany.com/new-star-wars-and-marvel-series-announced-for-disney-streaming-service/>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

ano com 8,6 milhões de clientes. A Sky, por exemplo, tem 5,2 milhões de assinantes[182]. A inexistência, nos canais de vídeo sob demanda, de pacotes que limitam o conteúdo, como é comum nas operadoras de TV paga, faz com que seja mais vantajoso para os assinantes o valor investido. Outro facilitador é poder assistir no celular, computador, *tablet* ou televisão, o que oferece mobilidade para o espectador. Por fim, o próprio usuário que monta sua grade de programação, assistindo a quantos filmes ou episódios desejar no horário que preferir.

O fato é que o público que acessa a Netflix, em especial, também prefere o conteúdo dublado. Em agosto de 2017, a *major* realizou um evento chamado Vive Netflix, na Cidade do México, para falar do mercado latino-americano, expor números e anunciar novas produções originais para a região. Dentre os dados apresentados, estava a variedade de línguas que o serviço abrange, que se encontra presente hoje em 190 países[183]. Existem produtoras de dublagem, como a VSI Group, que realizam localizações em 50 línguas e buscam atender distribuidoras que miram no alcance global de seus produtos. A Netflix tem trabalhado nisso e apresentou a progressão multilíngue de seus produtos originais. Em 2013, a série “House of cards” (Willimon, 2013-2018) estreou com dublagem e legendagem disponíveis em sete idiomas na plataforma. Quatro anos depois, “Ozark” (Dubuque, Williams, 2017-) foi lançada com opções em 25 idiomas (CARVALHO, B., 2017).

Também foi exposto no evento que as produções voltadas para um público mais jovem tendem a receber maior adesão na dublagem. O seriado supracitado “House of cards”, que possui uma trama política na Casa Branca e envolve atores mais velhos, dividiu igualmente a escolha do público, com 50% assistindo à obra dublada e 50% optando pelo áudio original com legendas. Já a série “13 reasons why” (Yorkey, 2017-), que possui personagens mais jovens em uma narrativa que trata sobre suicídio em ambiente escolar, teve 84% dos espectadores escutando às vozes brasileiras, enquanto apenas 16% optaram pela legendagem. Embora ambas as produções possuam classificação indicativa 18 anos, o público alvo é distinto e revela uma tendência, mesmo que, neste caso, deixa subentendido que o piso da dublagem no serviço de *streaming* é bem alto, atingindo ao menos metade dos assinantes (CARVALHO, B., 2017).

Embora a Netflix tenha chegado ao Brasil dizendo que não buscava concorrer com os canais pagos, se tratando apenas um “complemento” à TV por assinatura (BRENTANO,

---

[182] ANATEL. TV por assinatura perde 550 mil clientes em 2018. Brasília, 5 fev. 2019. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/institucional/ultimas-noticiass/2187-tv-por-assinatura-perde-550-mil-assinantes-em-2018>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

[183] NETFLIX. Onde a Netflix está disponível? Disponível em <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

2011), hoje o número de signatários faz competência às operadoras. Mesmo com o montante em queda, a televisão fechada possuía 17 milhões de assinaturas em abril de 2019. Em 2017, quando o número atingia 18 milhões[184], eram 32,8% dos lares brasileiros que possuíam acesso à TV paga[185]. Mas é importante salientar que, enquanto os canais pagos levaram 10 anos para aumentar em 15 milhões seu contingente de assinantes – em sua maioria divididos entre quatro grandes operadoras; NET, Sky, Oi TV e Vivo –, a Netflix sozinha somou 8 milhões de signatários em um período de sete anos. Juntamente com o salto do acesso à internet, parece ser uma tendência com certo fôlego.

A conexão à rede tornou-se um bem essencial no cotidiano de grande parte dos brasileiros, conforme vimos nos dados acima, mas não foi apenas a preferência pelos serviços oferecidos na internet que fez com que a TV paga encolhesse 2,8 milhões de assinantes de novembro de 2014 a abril de 2019[186]. A crise que atingiu o Brasil em 2015 e se estende até a data deste trabalho passou por diversas fases e presidentes, mas prejudicou especialmente aqueles que haviam sido alçados a uma melhor qualidade de vida na primeira década do século. Durante este período, a política econômica fez com que a metade mais pobre da população tivesse um aumento de 11 para 12% na participação de sua renda entre 2001 e 2015, os 10% mais ricos vislumbraram um aumento de 25 para 28% em sua participação, mas os 40% intermediários da população sofreram um encolhimento de 34 para 32% no período (CARVALHO, 2018, p. 49-51).

Com pressão o mercado financeiro, da mídia e da oposição, o Congresso afastou a presidente Dilma Rousseff do cargo em 12 de maio de 2016 e, em 31 de agosto do mesmo ano, o processo de *impeachment* foi concluído, destituindo-a do cargo e instalando seu vice-presidente, Michel Temer (PMDB), na presidência da República até o fim do mandato, em 1º de janeiro de 2019. A política de repasse financeiro ao empresariado e de retenção nos gastos sociais vem se aprofundando no governo do presidente Jair Bolsonaro (PSL), empossado em 1º de janeiro de 2019.

Esta crise instalada há anos no país fez cair não só o mercado da TV paga, como exposto anteriormente, mas também levou o cinema a sofrer as primeiras quedas em 2018, depois de mais de uma década de crescimento constante. A renda do setor caiu 10% em 2018

---

[184] ACESSO dos serviços de TV por assinatura continuam em queda. Anatel. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-tv-por-assinatura>. Acesso em: 10 de jul. 2019.

[185] BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016/2017. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2017. Brasília: IBGE, 2018. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101631>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

[186] ACESSO dos serviços de TV por assinatura continuam em queda. Anatel. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-tv-por-assinatura>. Acesso em: 10 de jul. 2019.

e o público diminuiu o mesmo percentual no referido ano, totalizando 164 milhões de espectadores a menos[187]. Não há dados oficiais acerca do mercado de dublagem, mas é evidente que aconteceu uma transformação que acompanhou o aumento da demanda especialmente em TV paga, cinema e *streaming*. No Congresso Nacional de Dublagem, realizado em 2016, o dublador Robson Kumode fez uma análise sobre os efeitos deste momento do país no mercado e enumerou pontos que considera determinantes para essa "revolução cultural" na dublagem brasileira.

> Um: a emergência da classe média que prefere produtos dublados. Dois: uma mudança no hábito de consumo que, com a dublagem, permite a mobilidade do espectador no consumo caseiro, de se locomover pelo domo sem precisar estar em frente à tela lendo a legenda. Isso, sem falar dos novos meios miniaturizados de consumo audiovisual – celular, *tablet* – que, com telas menores, inviabilizam ou dificultam a leitura, sem contar com a concorrência do ambiente externo – rua, ônibus, metrô –, que desviam a atenção do espectador (...). Mais trabalho e mais estúdios significam novos profissionais que foram trazidos, agora, pelos cursos de formação, uma vez que o tempo, que se acelerou pela tecnologia, não permite mais a formação de novos profissionais na prática [estagiando em estúdio de dublagem]. Nossos ganhos hoje, embora ainda aquém do que gostaríamos, são muito maiores que no passado, o que também atrai novos profissionais. (KUMODE, 2016)

As mudanças macro causaram atribulações internas no mercado de dublagem. A multiplicação dos estúdios, a nova safra de dubladores, o surgimento de novas praças, a degradação das condições de trabalho e o não cumprimento da lei de direitos autorais por parte dos distribuidores e emissoras foram os principais fatores que estremeceram categoria e empresários nos últimos 15 anos, em especial. Como Robson Kumode pontuou, o dublador hoje recebe mais, pois há maior volume de trabalho, fato que também foi endossado pela dubladora Alessandra Araújo, ao afirmar que "a vida do dublador melhorou pelo seu próprio esforço, pelo trabalho que ele desenvolve e porque a demanda de trabalho aumentou muito". Araújo referiu-se especificamente ao período do Milagrinho ao afirmar, em março de 2016, que "esse governo melhorou os níveis de pobreza do país", mas complementou dizendo que "tudo que cresce muito, incha muito, vai perdendo qualidade", referindo-se à dublagem e também ao Brasil como um todo.

Então, ao mesmo tempo em que o mercado de dublagem mostrava-se menos fechado, com possibilidades de absorver novas vozes e de abrir novos empreendimentos na área, os imbróglios internos multiplicavam-se fazendo ocorrer a tal perda de qualidade que Alessandra Araújo citou – e tantos outros dubladores corroboraram, como pode ser visto em "O vozerio" e também lido ao longo deste trabalho. Embora as questões trabalhistas do mercado, como o

---

[187] REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019, p. 49. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

não cumprimento da Convenção Coletiva de Trabalho e a dificuldade em negociar reajustes, sejam relevantes e também dialoguem com o contexto socioeconômico em que o Brasil se encontra engolfado desde 2015, sua discussão seria demasiadamente distante da abordagem mais afim ao audiovisual que buscamos na pesquisa. Contudo, vale destacar a luta dos dubladores pelo pagamento dos direitos autorais, movimentação que acontece ao menos desde 1978 e que envolve diretamente a forma como as *majors* relacionam-se não apenas com o mercado cinematográfico local, mas também com as figuras que formam as bases desta indústria.

Podemos estimar que a demanda da dublagem brasileira hoje é maior do que em qualquer outro momento de sua história. A procura parte tanto de empresas que pagam para dublarem seus produtos, quanto do público que os consome, mas a expansão do mercado não se deu apenas nas capitais paulista e fluminense. Na última década, surgiram estúdios de dublagem em Campinas, Curitiba, Brasília e Belo Horizonte. Se formos além, também existem casas que realizam dublagens em português brasileiro em Miami, Los Angeles, Buenos Aires e Lisboa.

Desde os anos 1990, já eram comuns trabalhos feitos, além do eixo Rio-São Paulo, também em Miami e Los Angeles, nos Estados Unidos. Essa prática sempre foi controversa porque os estúdios estadunidenses de dublagem em português não exigem que o dublador seja ator profissional; são recrutadas pessoas que falem português fluentemente e tenham interesse em trabalhar na área[188]. Por não estarem fixadas no Brasil, estas empresas não seguem as normas da convenção coletiva da categoria emitida pelo SATED do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O maior número de dublagens em português nos Estados Unidos acontece em Miami, onde se destacam os estúdios Universal Cinergía Dubbing e The Kitchen que, além de trabalhos para o Brasil, também dublam em "espanhol neutro" para os demais países da América Latina. Alguns dos exemplos de dublagens em português feitas nos Estados Unidos são a animação "South Park" (Parker, Stone, 1997-), que é dublada em Miami há 22 temporadas, e a série "The crown" (Morgan, 2016-), produção original da Netflix.

---

[188] DUBLADORES da Universal Cinergía Dubbing. YouTube, 2014. Disponível em <https://youtu.be/0g9rSZP4Iq4>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

Figura 11 – Créditos de dublagem da série “The crown”.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Outros polos de dublagem em português brasileiro que existem fora do Brasil e que realizam trabalhos regularmente são Buenos Aires e Lisboa. Os primeiros registros de obras dubladas nestas duas cidades datam de meados dos anos 2010, surgindo nas plataformas de *streaming* e em canais pagos. Na capital argentina, alguns dos trabalhos foram “Atlanta” (Glover, 2016-), série distribuída pela Netflix no Brasil, e “Legion” (Hawley, 2017-), exibida pelo FX e também disponibilizada pela Netflix. Há, pelo menos, dois estúdios portenhos que realizam dublagens para o Brasil: Antarctica Films e Blablabla.

Na capital portuguesa, podemos usar como exemplo de dublagem em português brasileiro o longa-metragem “Verónica” (Plaza, 2017) e a minissérie “Alias Grace” (Harron, 2017), ambas disponíveis no catálogo da Netflix. Em Lisboa, sabemos da existência do estúdio DLM International, que cuidou destas duas dublagens supracitadas. Os critérios para escalação dos dubladores nestas duas cidades são desconhecidos, mas analisando os créditos de dublagem das produções feitas em Buenos Aires, é possível encontrar o nome da atriz Cinthya Rachel, conhecida por ter interpretado a personagem Biba na série educativa “Castelo Rá-Tim-Bum” (Hamburger, Muylaert, 1994-1997).

Figura 12 – Créditos de dublagem da série "Atlanta".

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Figura 13 – Créditos de dublagem da série "Legion".

LEGION
YSS101 - Chapter 1
Versão Brasileira
Estúdio de Dublagem BLABLABLA BUENOS AIRES
Tradutor JACQUELINE PLAÇA
Diretor de Doblajem GABRIELA PELLICCIA
Operador de Áudio ROMINA GALLOTA
Diretor Executivo MARTÍN BLANCO

Com as Vozes de
BÁRBARA AMARAL ISABEL VIANA
BEATRIZ NUNES GISELE MAGRI
BRUNO MORENO JOMAR SERPA
CÁSSIA PEREIRA MARCOS MARCONDES
CINTHYA RACHEL NIKI COSTA
DANILO MARCKS RAFAEL MUNIZ
GABRIELLA ALY RENATA SILVA
GABRIELA PELLICCIA RENATO VALENÇA
HADEFF VICTOR SOARES

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Figura 14 – Créditos de dublagem do longa “Verónica”.

Versão em Português brasileiro

DLM International

On behalf of Hippeis Media International AB

Verónica	CAROLINA PUNTEL
Lucia	MARIANA
Rosa	ROBERTA PREUSSLER
Irene	BIANCA BRUNSTEIN
Antonhito	LUCAS ALMEIDA
Ana	PATRICIA SOSO
Narcisa	DANIELA ROSADO
Diana	TATI PASQUALI
Medica	ANNA SANTANA
Professora	DANIELA FARIA
Policia	KATHERINE
Pai	FERNANDO VIERI
Radio	MIGUEL THIRÉ
Rapaz	FÁBIO VALE
Detetive	FERNANDO VIERI

Direção: Mara Prates

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Das novas praças que surgiram no Brasil, destacam-se Curitiba e Campinas, sendo que esta basicamente firmou-se como um terceiro polo de dublagem nos últimos anos. Por estar a cerca de 100 quilômetros da capital do estado, não podemos dizer que Campinas está fora do eixo Rio-São Paulo, mas suas dublagens são independentes das paulistanas, com poucas exceções. Embora também exista a Up Voice[189], o estúdio campineiro que se destaca é a Dubbing Company, fundado em 2013 e, até 2015, chamado de Mr. Dub. Embora a empresa faça também trabalhos para a Turner e para a Fox, seu volume de trabalho se fortaleceu com dublagens realizadas para a Netflix.

Diferentemente de Miami, onde não há exigência para que os dubladores sejam atores, a Dubbing Company exige que seu elenco tenha registro profissional para atuar (SIQUEIRA, 2015). Em seu quadro de diretores, há apenas nomes que não possuem carreira na área da dublagem, o que confere às dublagens campineiras interpretações menos fluidas, se utilizarmos como parâmetro os trabalhos realizados nas capitais paulista e fluminense. Isso

[189] UP VOICE – DUBLAGEM E LEGENDAGEM. Site oficial. Disponível em <https://www.upvoice.com.br>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

não impede que a Dubbing Company realize um grande número de trabalhos, inclusive para produções populares e comerciais, como a animação adulta “Rick and Morty” (Harmon, Roiland, 2013-), a série espanhola “La casa de papel” (Pina, 2017-), a série animada infantil “O mundo de Greg” (Burnett, Levin, 2018-) e a comédia “A barraca do beijo” (Marcello, 2018).

Figura 15 – Créditos de dublagem de “Rick and Morty”.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Em Curitiba, o volume de localizações produzidas é menor que em Campinas, mas o ritmo de trabalho é regular e o destino da maior parte deles é também a Netflix. O estúdio dominante na capital paranaense chama-se Dublagem Curitiba, que também funciona como escola de dublagem. Nos créditos, contudo, aparece como Alcateia Audiovisual, empresa que possui estúdios no Rio de Janeiro e em São Paulo. No meio da dublagem, é comum estúdios alugarem ou terceirizarem outras casas para realizarem seus trabalhos – seja por falta de salas disponíveis para gravação ou por retenção de custos.

De acordo com o certificado do curso emitido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná, apenas atores profissionais podem matricular-se nas aulas oferecidas pela Dublagem Curitiba. O documento encontra-se no

Anexo F. Em suas atribuições como estúdio, foram realizadas versões brasileiras para a série "The Umbrella Academy" (Blackman, Slater, 2019-) e para a animação adulta "Paradise Police" (Black, O'Guin, 2018-).

Figura 16 – Créditos de dublagem de "The Umbrella Academy".

VERSÃO BRASILEIRA

Estúdio ALCATEIA AUDIOVISUAL
Tradutor FÁBIO RODRIGUES FRANÇA
Adaptador FÁBIO RODRIGUES FRANÇA
Diretor de Dublagem MONICA PLACHA

ELENCO

Luther SERGIO GRASSI
Klaus GUSTAVO IGLESIAS
Diego JOÃO GABRIEL MACHADO
Vanya REBECA HASSON
Allison MARJORI VON JELITA

VOZES ADICIONAIS

MARCELO ALTMANN
MARCOS BÁ
JAIRO BANKHARDT
HELENA BISCAIA
ROSÂNGELA BRITTO
EDSON BUENO
LEO CASTILHOS
JOAO PEDRO DE CASTILHOS
MARCOS DE PATTO
DIEGO KLAUMANN
CAROL MASCARENHAS
FAUSTO MENDES
EVANDRO MORAES
JULIO MUZZI
MARCELO NATEL
AMANDA NICOLAU
LUIZ PAZELLO
PAOLA PETRY
MÔNICA PLACHA
LUCAS PONTES
LUIZ REDESCHI
TALITA ROLIM
NICOLAS SANCHES
DOUGLAS SARTORI
MARTHA SCHLEMM
GUSTAVO SCHOLZ
GUSTAVO TELES
MAURO ZANATTA

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Belo Horizonte e Brasília realizam trabalhos mais esporádicos que Campinas e Curitiba, se encarregando de produções com menos destaque que estes dois polos. Na capital mineira, há três estúdios de dublagem e cerca de 40 profissionais, de acordo com reportagem do jornal O Tempo de setembro de 2017 (MARIA, 2017). As casas são DW, Pato Multimídia e Dubh Studios – até 2016 sob o nome de Haja Comunicação – e também trabalham apenas com atores, conforme ocorre em Curitiba. A dublagem belo-horizontina foi responsável pelas três primeiras temporadas da série "Mad men" para a HBO por volta de 2013, mas a partir da quarta temporada a versão brasileira foi deslocada para São Paulo. O trabalho de localização mais recorrente em Belo Horizonte é de produções religiosas, um nicho que é frequentemente dublado para ser exibido especificamente dentro de igrejas (SILVA, 2015).

Figura 17 – Créditos de dublagem da minissérie “Warrior: A batalha de todos os dias” (Boe, 2018-)

Versão em Português

CC	LANIO ARAÚJO
LOUISE	RAFAELA LÔBO
AKHMED	RICARDO RIGH
ALI	MARCELO DO VALE
ANDERS	THIAGO DIMMI
CAMILLA	RAQUEL LAUAR
CLAUS	LUIZ ROCHA
FINN	LUCIANO LUPPI
GEORGE	ALEX ZANON
GRETHE	ANA BRANDÃO
HAS	ALEX ZANON
HENRICK	LUCIANO VIVAQUA
JOY	RAQUEL PESSOA
MADS	GUSTAVO FREDDI
MAX	RENATA CORRÊA
PETER	MARCELO DO VALE

Diretor de Dublagem: RICARDO RIGH
Engenheiro de Som: RONALDO TAVARES
Tradutor: CARLOS FREIRES

Estúdio de Dublagem: ESTUDIO ALL DUBBING GROUP
VOICE & SCRIPT INTERNATIONAL

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

A capital federal também caminha lentamente na tentativa de consolidar-se como um polo de dublagem. Fátima Mourão, dubladora veterana que fez carreira no Rio de Janeiro, mudou-se para Brasília em 2000 e trabalha como professora de dublagem. Em reportagem do jornal Correio Braziliense, Mourão afirma que tem pretensões de transformar a cidade em um polo de dublagem (ANDRADE, 2016). Até o momento, os trabalhos de localização realizados no Distrito Federal são esporádicos, como a série infantojuvenil “The next step: Academia de dança” (Van Keeken, 2013-), exibida pelo Disney Channel, e a animação japonesa “Megalobox” (Moriyama, 2018), disponibilizada na Netflix. Dos estúdios que existem em Brasília, é possível citar com precisão o funcionamento da Voxtellar e da BSB Studios com ao menos 40 dubladores e locutores ativos[190].

[190] BSB STUDIOS. Dublagem e legendagem. Disponível em <https://bsbstudios.tv/servicos/dublagem-elegendagem/>. Acesso em: 18 de abr. 2019.
PADRIM. Estúdio Voxtellar: estúdio brasiliense focado em dublagem e sua especialização. Disponível em <https://www.padrim.com.br/voxtellar>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

Figura 18 – Créditos de dublagem de “Megalobox”.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

A fragmentação do mercado de dublagem não é isoladamente o ponto que gera incômodo na categoria do eixo Rio-São Paulo. Embora estes ainda sejam os polos dominantes para serviços de localização em português, a existência de dublagem em outras cidades, como Miami ou Los Angeles, não interferia no mercado principal até o começo da década de 2010, mantendo uma concentração de trabalhos que durou cerca de 50 anos.

Outras capitais e cidades do interior do Brasil realizando dublagens não deixa de ser “versão brasileira”, mas principal queixa dos dubladores paulistanos e cariocas refere-se aos preços praticados nestes novos polos, que não seguem valores pareados com os dos polos tradicionais – um dos estúdios de dublagem de Belo Horizonte, por exemplo, cobra R$120 o minuto de dublagem, enquanto a média no eixo Rio-São Paulo está entre R$150 e R$190. A convenção coletiva de trabalho emitida pelo SATED, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, abrange todo o território destes dois estados e, entre si, os acordos não divergem em muitos pontos, mesmo os valores pagos aos dubladores e diretores de dublagem são

parecidos, na intenção de mediar um equilíbrio entre os dois mercados. A Dubbing Company, em Campinas, passou a cobrar valores pareados com a capital paulista recentemente[191].

Além de determinar o cachê, as normas discorrem sobre os deveres e direitos dos artistas, diferenças de remuneração, limites de anéis e de personagens entre dublagem de filmes, séries e novelas, detalhes acerca da gravação de *retakes* e convocação para a escala, além de outras regras para serem seguidas por categoria e empresários. Em fala no Congresso Nacional de Dublagem, a dubladora paulistana Lene Bastos perguntou a Antonio Moreno, que apresentava um painel, acerca da remuneração em outras praças para que "houvesse uma concorrência justa, que esses valores fossem tabelados aqui ou em Campinas, em Minas, enfim, onde fosse". Moreno respondeu "nós temos a nossa tabela de valores, ela não é cumprida nas praças [fora do eixo Rio-São Paulo]".

Em entrevista com Alessandra Araújo, foi-nos afirmado que "são brasileiros trabalhando, têm todos o direito de fazê-lo. Nós (dubladores paulistanos e cariocas) não podemos impedir (a dublagem em outras praças) e nem queremos fazer isso". Em seguida, Araújo continuou: "em Belo Horizonte vai fazer dublagem? Pague aos atores (belo-horizontinos) o que se paga aqui (em São Paulo) para que a concorrência seja leal. Então, Curitiba a mesma coisa. Não é o que acontece hoje, nós sabemos que os ganhos são diferenciados".

De acordo com reportagem publicada pelo jornal O Tempo em setembro de 2017, já citada anteriormente nesta pesquisa, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais não regulamenta a dublagem mineira, ou seja, não existe uma convenção coletiva de trabalho que organize e estabeleça o processo de dublagem neste estado (MARIA, 2017). O mesmo artigo diz que em Belo Horizonte um dublador recebia R$70 por hora em 2017, em contraponto ao valor-base de R$122,14 de São Paulo neste mesmo ano, por exemplo[192].

Com valores mais baixos, torna-se mais fácil para um estúdio sem reconhecimento no meio ou portfólio extenso angariar trabalhos. O motivo pelo qual as dublagens fora do eixo Rio-São Paulo ganharam força nos últimos cinco anos está atrelado a outro fenômeno: as empresas produtoras de dublagem ou, como são chamadas no meio, atravessadores. Quando há uma produtora de dublagem envolvida no processo, o contato deixa de acontecer

---

[191] Ao entrarmos em contato com algumas casas de dublagem fora das capitais paulista e fluminense, conseguimos resposta dos estúdios Dubbing Company, de Campinas, e Dubh Studios, de Belo Horizonte, acerca do valor cobrado pelo minuto de dublagem.

[192] SATED/SP. Acordo coletivo de trabalho - Dublagem 2016/2017. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/wp-content/uploads/pdf/TACORDO_COLETIVO_DUBLAGEM_2016-2017_final.pdf>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

diretamente entre distribuidor e estúdio de dublagem, passa a ser entre distribuidor e produtora, depois entre produtora e estúdio. Estas empresas encarregam-se de realizar a dublagem e entregá-la pronta ao distribuidor. Há, portanto, uma terceirização do trabalho de dublagem.

As produtoras de dublagem mais ativas são BTI Studios, VSI Group, SDI Media, Iyuno Media Group, Grupo Macías e Mediadub International, todas estrangeiras. As distribuidoras *majors* sempre tiveram braços em todo o mundo e difundem suas produções em dezenas de países. É comum, também, que empresas menores licenciem obras para distribuir em algum país ou continente específico. Com o advento do *streaming*, em especial a Netflix, essa distribuição a nível global fez-se ainda mais corriqueira, muito porque os próprios serviços de vídeo sob demanda estão tornando-se licenciantes e distribuidores de produções de terceiros.

Figura 19 – Créditos de dublagem constando produtoras e estúdios. No caso da BTI Studios e da Mediadub International, os nomes dos estúdios foram suprimidos, prática comum. Caixas em branco são grifo nosso.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Diante de um número vasto de territórios e línguas para dublar uma produção, muitos distribuidores optam por contratar uma produtora que se encarregue da dublagem a nível mundial. Companhias como a inglesa VSI Group dificilmente dublam apenas em um idioma, sempre se encarregando de realizar versões para todo o globo. De acordo com o site da

empresa, são feitas localizações em mais de 50 línguas[193] e, pelos créditos de dublagem disponibilizados pela Netflix, é possível notar as diferentes filiais da produtora.

Figura 20 - Créditos de dublagem mostrando algumas das filiais da VSI Group ao redor do mundo. Na imagem, Cracóvia, Roma, Istambul e Paris.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Em alguns casos, estas produtoras abrem ou compram estúdios físicos em países em vez de apenas contratá-los, pois assim passam a ter suas próprias casas de dublagem, deixando de ser apenas uma "colaboração". No Brasil, a empresa mexicana Grupo Macías abriu seu próprio estúdio de dublagem em São Paulo, a International Dubbing Factory (IDF), para realizar suas produções e evitar terceirizá-las[194]. O Grupo Macías é um caso de atendimento local, pois possui estúdios em Miami, Cidade do México e São Paulo. O mesmo acontece com a Universal Cinergía Dubbing, estúdio de dublagem estadunidense que, além de dublar em português e espanhol neutro em seus estúdios em Miami, também dubla em inglês

[193] VSI. Dubbing services. Disponível em <https://www.vsi.tv/services/dubbing-services-0>. Acesso em: 19 de abr. 2019.
[194] PRENSARIO INTERNACIONAL. Grupo Macías celebrates its 50th anniversary. Disponível em <https://prensario.tv/novedades/846-grupo-macias-celebrates-its-50-anniversary>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

e possui estúdios em Cuernavaca, México, e em São Paulo. O site da empresa diz também fazer localizações em francês[195].

De acordo com o dublador paulistano Robson Kumode, em fala no Conadub, “os atravessadores captam clientes por bons preços, repassam pela metade e lucram o restante”, pois estas produtoras administram os gastos e negociam com os estúdios de dublagem, poupando o distribuidor de lidar diretamente com as casas. Através deste esquema de trabalho, as dublagens fora do eixo Rio-São Paulo ganharam força. Podemos presumir que isso ocorreu pelo fato de empresas estrangeiras encarregarem-se de agir como terceirizadas em território brasileiro, buscando estúdios que pudessem atendê-las por preços que garantissem sua margem de lucro junto ao cliente. Um suposto desconhecimento do mercado de dublagem local pode ser considerado como um agravante para ignorar casas paulistanas e cariocas tradicionais e, então, priorizar estúdios menores ou iniciantes fora destas capitais.

Diante do desmembramento de parte do mercado que tonificou a dublagem em outras praças, os dubladores paulistanos e cariocas observaram a mudança no fluxo de trabalhos. Em busca de novas oportunidades, alguns profissionais mudaram de praça ou começaram a atuar em duas simultaneamente. Esse deslocamento entre polos não é novidade na dublagem brasileira; dubladores já iniciaram carreira no Rio de Janeiro e, depois, mudaram-se para São Paulo – e vice-versa.

E, durante as décadas seguintes, este fluxo de profissionais permaneceu, mas de maneira mais definida: o dublador mudava de polo e fixava-se no quadro de vozes da outra capital. Alessandra Araújo nos disse que “a dublagem absorve muito as pessoas. Você está dublando, então, você diz assim (para os estúdios) ‘não me chama durante certo tempo’, para você retornar (ao mercado, depois) é mais difícil, demora um pouquinho”. A partir dos anos 2010, tornou-se mais comum dubladores atuarem no Rio de Janeiro e em São Paulo simultaneamente, sem abandonar uma cidade e ir para outra. Embora ainda seja uma minoria nesta rotina[196], esta não divide igualmente seu tempo entre os dois polos, estando sempre por um período maior na capital onde reside.

A novidade, com o fortalecimento dos polos de dublagem secundários, foi dubladores paulistanos também trabalhando em Campinas e alguns artistas, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, mudando-se para Miami. Logo quando a Dubbing Company fechou

---

[195] UNIVERSAL CINERGIA. Site oficial. Disponível em <https://www.universalcinergia.com>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

[196] Atualmente, alguns dubladores são recorrentes em produções gravadas tanto na capital paulista quanto na capital fluminense, valendo destacar Mabel Cezar, Renan Freitas e Sylvia Salustti. A primeira é mais atuante em São Paulo e os dois últimos mais frequentes no Rio de Janeiro.

contrato com a Turner em 2015 (SIQUEIRA, 2015), alguns dubladores menos tradicionais da capital paulista começaram a realizar trabalhos no interior do estado. Isso possivelmente gerou um mal-estar na categoria, pois Diego Lima declarou no Conadub que “não adianta criar uma associação se o grupo que está aqui, os dois mercados [Rio e São Paulo], não se afastarem desses mercados [secundários]”.

No decorrer de 2017 e 2018, alguns dubladores paulistanos que atuavam em Campinas foram distanciando-se desta praça e voltando a trabalhar apenas na capital, o que ocasionou em troca de vozes na terceira temporada da animação “Rick and Morty”, por exemplo. O inverso ocorreu na dublagem da série “Elite” (Madrona, Monte, 2018-), que tem no elenco alguns atores que atuaram em “La casa de papel” (Pina, 2017-), produção que recebeu dublagem campineira. “Elite” foi enviado para ganhar versão brasileira na Vox Mundi, estúdio localizado na capital paulista, e um dublador de Campinas foi mantido no ator que havia feito em “La casa de papel”. Supõe-se que foi exigência do cliente que encomendou a dublagem, apesar de outras duas atrizes em comum de ambas as séries terem ganhado novas vozes em São Paulo.

Figura 21 – Créditos de dublagem do primeiro episódio da segunda (esquerda) e da terceira (direita) temporadas de “Rick and Morty”. Caixas em branco são grifo nosso.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Figura 22 – Créditos de dublagem das séries “La casa de papel” (esquerda) e “Elite” (direita), com destaque para o único nome campineiro mantido na dublagem paulistana. Caixas em branco são grifo nosso.

Fonte: Créditos finais exibidos pela Netflix.

Durante o ano de 2019, vimos esta tendência se aprofundar. A Netflix diminuiu consideravelmente o volume de produções dubladas pela campineira Dubbing Company, inclusive retirando da casa novas temporadas de séries que haviam recebido versão brasileira pelo estúdio anteriormente. No levantamento que realizamos, apuramos que os trabalhos foram realocados para a Unidub, estúdio localizado na capital paulista que conta com vozes consagradas em seu quadro recorrente. A terceira temporada do seriado espanhol de sucesso “La casa de papel” (Pina, 2017-), a quarta temporada do *reality show* “Queer eye” (Collins, 2018-) e a segunda temporada da animação “Florest of piano” (Kojima, 2018-) foram algumas das obras que migraram para a casa paulistana.

O fator desta mudança que vale ser destacado é a preservação quase total do elenco de dublagem campineiro, apesar da mudança de cidade e dos desentendimentos internos da categoria. Além das poucas substituições, apenas os novos personagens receberam vozes de dubladores paulistanos, todo o elenco principal ou recorrente foi mantido com os dubladores escalados em Campinas nas temporadas anteriores. Não sabemos se essa iniciativa partiu da Unidub ou se se tratou de uma exigência da própria Netflix, mas demonstrou uma maior abertura – obrigatória ou não – do mercado de dublagem paulistano para com aquele encarado outrora como “paralelo” por cobrar preços abaixo da tabela e entregar trabalhos de qualidade inferior se comparados aos parâmetros do eixo tradicional.

Figura 23 – Créditos de dublagem da segunda (esquerda) e terceira (direita) temporadas da série “La casa de papel”, com destaque para o elenco campineiro mantido quando a obra foi realocada para a capital paulista. Caixas em branco são grifo nosso.

Fonte: créditos finais exibidos pela Netflix.

Um fenômeno que não é inédito, mas ocorreu em intensidade não vista até então foi a ida de dubladores cariocas e paulistanos para Miami. Diferentemente de Campinas, neste caso a mudança de polo é definitiva para a maior parte deles e são nomes mais tradicionais envolvidos. Todos estão realizando dublagem em português nos Estados Unidos e mudando um pouco o resultado dos trabalhos, que sempre tiveram acabamento muito destoante dos realizados no Brasil, seja em tradução, escalação ou interpretação. A dubladora carioca Fernanda Crispim, que agora trabalha na Flórida, disse em uma reportagem do site Achei USA que “o Brasil é um dos melhores nesta área e queremos trazer esse *know how* para cá [Miami]” (FRANCO, 2018).

Alguns trabalhos dirigidos por dubladores brasileiros que se mudaram para os Estados Unidos já sofreram críticas no Brasil (ALIAGA, 2018), mas a organização desses artistas continua acontecendo em território estrangeiro. Hoje, séries e filmes dublados em Miami já contam com dubladores de formação carioca e paulistana em seu elenco, entre elas as séries britânicas “Doctor Who” (Newman, Webber, Wilson, 2005-) e “McMafia” (Amini, Watkins, 2018-), ambas dubladas no estúdio The Kitchen, e a novela turca “Minha vida” (Gök, 2014-2017), dublada pela Universal Cinergía Dubbing e exibida diariamente pela Bandeirantes de outubro de 2018 a julho de 2019[197]. Um ponto que devemos comentar acerca da dublagem

[197] BAND. Nova novela turca Minha Vida estreia dia 17 na tela da Band. Disponível em <https://entretenimento.band.uol.com.br/noticias/100000934318/novanovelaturcaminhavidaestreiadia17natelada band.html>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

desta novela é que a maioria das gravações ocorre na matriz do estúdio em Miami, enquanto algumas vozes são gravadas na filial paulistana. Trata-se de uma “dublagem mista” entre São Paulo e Miami, algo que não é corriqueiro entre estes dois polos, mas tampouco inédito.

Podemos notar que a fragmentação do mercado de dublagem está transformando a forma de se pensar e de se realizar esta prática. O mercado cresceu em muitas direções, como discorremos neste tópico da pesquisa, e cada artista se movimenta de maneira distinta. Ainda podemos afirmar que o núcleo duro da dublagem brasileira se encontra nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, onde o volume dominante de trabalho é produzido. Diante da divisão do mercado, a categoria também sofre uma polarização entre os que defendem um avanço mais normatizado das novas praças e aqueles que querem estruturá-las desde já.

O acordo de trabalho dos dubladores, que teve início na histórica movimentação ocorrida em 1978, ainda prevalece até a atualidade, com mudanças pontuais. O não cumprimento destas regras – em Campinas – e a não elaboração de um tratado similar – em Belo Horizonte, por exemplo – são os principais pontos de críticas dos profissionais paulistanos e cariocas. Em conversa conosco no Beck Studios durante uma sessão de dublagem, Priscila Amorim declarou que a categoria “tinha esse propósito de o acordo ser nacional porque todo mundo pode funcionar, desde que obedecendo aquelas regras de condições de estúdio, de trabalho”. A convenção coletiva emitida pelo SATED é alvo de defesa de parcela dos artistas, como, por exemplo, Alessandra Araújo, que nos disse que “é bom seguir o acordo e o acordo é bom não só para os dubladores, como para os empresários porque são garantias a ambos de que o mercado se manterá”.

Uma fala que ilustra bem essa ideia é a do dublador Robson Kumode no Congresso Nacional de Dublagem: “estúdios (…) convidam diretores não preparados, pagando menos do que o previsto em nosso acordo coletivo, que repassam irregularidades aos atores, fazendo-os também infringir nossas regras – que é o que ainda nos mantém”. Os casos nas capitais paulista e fluminense são mais pontuais, de acordo com os trabalhadores destes dois polos. Alessandra Araújo também nos disse que “existem casos onde a gente sabe que a pessoa [dublador, diretor ou empresário] está furando [o acordo], a gente conversa com a pessoa, a gente tenta modificar, muitas vezes a gente não tem como provar [a irregularidade]”.

A simples existência de uma convenção coletiva de dublagem é algo considerado positivo por parcela da categoria. Marli Bortoletto, ao final do Conadub, conversou conosco e alegou que na televisão, no teatro e no cinema não há um conjunto de regras que normatiza a atividade do ator e regulamenta pagamentos, entre outras particularidades do processo artístico. A dubladora também complementou que “entre os atores, somente os dubladores

têm um acordo coletivo que é mantido durante todo esse tempo. (…) Isso aqui que acontece na dublagem (normas consolidadas), bem ou mal, só acontece com os atores da dublagem".

Outra parcela dos profissionais da dublagem consideram a convenção coletiva da categoria um documento ultrapassado, que precisa passar por transformações e tornar-se mais liberal. Ao ser homenageada no Congresso Nacional de Dublagem, Denise Simonetto opinou que "o passado foi, ele serve como aprendizado, mas a gente está trabalhando sob um acordo que foi feito, a base dele, há 50 anos, que não cabe mais nesse momento". Sumára Louise segue a mesma lógica e complementou sua ideia acerca do acordo:

> Eu acho que elas estão ultrapassadas há algum tempo porque elas refletiam aquele momento. Por exemplo, o ganho de uma hora de trabalho indivisível. Naquele momento [quando o acordo foi celebrado], isso foi muito importante. Hoje, eu já não sei porque, se eu for dublar, eu vou ganhar uma hora de trabalho e, quem tá começando, vai ganhar o mesmo que eu, né? Então, aconteceu essa disparidade. Há muito tempo – desde 2001 que eu disse isso – eu achava que as regras deveriam ser revistas, deveriam ser adequadas à nova tecnologia [ProTools]. Por exemplo, nós perdemos muito quando a tecnologia avançou, a gente não avançou junto com a tecnologia, né? Não fomos capazes de perceber que esse produto que a gente entregava [dublagem] estava desvalorizado. (LOUISE, 2016)

A linha de raciocínio de Sumára Louise foi desenvolvida mais longamente por Nelson Machado, que tem uma ideia semelhante acerca de como a categoria deveria movimentar-se para melhorar a remuneração. Machado, dublador desde 1968 em São Paulo, é uma das vozes mais tradicionais da categoria e sustenta opiniões dissonantes de outros colegas igualmente veteranos, como Antonio Moreno, Dário de Castro e Marcio Seixas. Em entrevista conosco para "O vozerio", Machado defendeu acabar com o acordo atual e deixar a cobrança do cachê livre, para que cada dublador possa definir seu próprio preço.

> Nada funciona com as mesmas regras de 40 anos atrás, só nós [dublagem]. Então, se você [dublador] quer manter tudo… A sua base é aquela, as suas vantagens e os seus perigos serão os mesmos, não tem o que mudar, não tem o que mexer. (…) Então, a minha demanda seria essa: abre isso aqui (mercado de dublagem), deixa a gente ser igual ao resto; igual ator do teatro, igual ator de cinema, igual ator de TV [e negociar direto com o empregador]. (…) Tem um talento [no nosso trabalho de dublador], então vamos vender o talento e isso significa derrubar a muralha [acordo de trabalho]. Eu quero vender meu talento, meu talento custa muito mais caro que o daquele menino que começou hoje. A minha hora custa a mesma coisa. A minha hora tem 60 minutos, a dele também. Enquanto nós estivermos vendendo hora, nós valemos todos a mesma coisa. Vamos começar a vender talento? Está bem, mas primeiro temos que derrubar a muralha, jogar fora esse regulamento. Aí, a gente começa a conversar, aí, começamos a ter o pessoal da "Malhação" e o pessoal da novela das 10. E, aí, vai ter o pessoal da "Malhação" querendo aprender para chegar, um dia, a estrelar a novela das 10, certo? Por enquanto, não precisa, o pessoal da "Malhação" e o da novela das 10 valem a mesma coisa, e nós fazemos questão, temos um regulamento dizendo que é assim que tem que ser. Então, deixa a muralha aí e vamos comer pão velho, tudo bem. (MACHADO, 2016)

Nelson Machado, no decorrer de sua entrevista, comparou a dublagem a outro produto qualquer, dizendo que o que o mercado vive na atualidade "é só uma diluição, isso é natural, é

normal, tudo fica mais barato quando tem mais quantidade”. Para que a profissão pudesse seguir por um novo caminho mais aberto e sem um acordo com medidas protecionistas, a dublagem deveria ser encarada de forma mais liberal, segundo Machado. Ele pontua que “é um produto isto que nós estamos fazendo [dublagem]! Se não tiver o anúncio, não vai para o ar, se não for para o ar, não manda dublar, se não manda dublar, não me paga”.

Em nossa análise, para que os profissionais da dublagem possam trabalhar sem um acordo que media a relação entre estúdios e artistas, seria necessária uma maior conscientização dos clientes e, também, uma maior disposição destes em pagar mais caro. Caso contrário, em uma realidade onde o dublador novato cobra um valor inferior ao dublador consagrado – de modo referendado por um acordo coletivo –, a maioria das produções seria inundada por atores inexperientes e apenas casos eventuais, provavelmente aqueles inevitáveis com bonecos muito marcantes de um dublador, contariam com uma voz consagrada. Em um mercado onde, atualmente, dubla-se em praças alternativas às principais, por valores menores e oferecendo pouca bagagem na feitura do processo, livrar-se do acordo poderia ser um golpe para um mercado regulado. Embora o eixo Rio-São Paulo também possua irregularidades no pagamento que ferem a convenção coletiva, nem sempre a liberdade de negociação salarial significa justiça para os profissionais, especialmente em um mercado dominado por conglomerados estrangeiros tão avessos a conquistas trabalhistas.

5. CONCLUSÃO

A consolidação da dublagem na Europa durante os anos 1930 se deu como uma maneira de atenuar o domínio hollywoodiano nos mercados cinematográficos do continente, visto que a produção local de filmes sequer era capaz que cumprir as cotas de tela determinadas. Na intenção de evitar uma exposição absoluta do público à língua e aos costumes estadunidenses, sempre muito bem propagados através de suas produções de alto orçamento, os regimes fascistas da Itália, Alemanha e Espanha enxergaram na dublagem uma espécie de contenção. Os ditadores consideraram que, se fosse haver uma importação de películas hollywoodianas, que estas ao menos estivessem na língua materna de cada país. Substituindo a faixa de diálogos, era possível não apenas suprimir o idioma estrangeiro, mas também adaptar e censurar as falas para que estas ficassem em consonância com os valores pregados pelos governos ultranacionalistas.

A dublagem chegou à Europa e logo se tornou obrigatória nos países com maiores mercados cinematográficos. Embora a discussão acerca da aplicação compulsória desta modalidade de tradução audiovisual no Brasil tenha surgido apenas na década de 1950, quando a televisão era introduzida e uma indústria da dublagem se desenhava, muitos dos argumentos encontravam semelhança com aqueles utilizados 20 anos atrás. O cenário instalado após Segunda Guerra dividiu o mundo e instalou uma paranoia anticomunista que muitas vezes era utilizada para justificar atitudes que nada tinham a ver com barrar uma "dominação socialista", como ocorreu com o golpe militar de 1964 no Brasil, por exemplo. Esta polarização também fortaleceu o espírito patriótico no discurso político brasileiro – outro aspecto constantemente desvirtuado para inflamar atitudes de seus interlocutores –, algo que ficou muito evidente quando parlamentares defenderam a obrigatoriedade da dublagem nos cinemas brasileiros.

Os discursos acerca de valorização da língua e de oferecimento de contrapartida para a indústria nacional são encontrados tanto na Europa dos anos 1930 quanto no Brasil da década de 1950. A diferença é que, por conta da época e pelo fato de o regime militar ter investido de outra maneira na indústria audiovisual, a dublagem não teve tanto apoio institucional para figurar nos cinemas daqui quanto recebeu das ditaduras fascistas europeias. Pouco antes do golpe de 64, a prática havia conquistado seu espaço na TV sob certo discurso de valorização da língua e da identidade nacional, mas também como moeda de troca a fim de evitar uma cota de tela para filmes brasileiros nas emissoras televisivas. Desde seu surgimento no Brasil, a televisão sempre teve apelo comercial, então não havia muita resistência a certas práticas

que poderiam adulterar a essência da obra ou ideias afins, debate que acontecia no cinema quando surgiam propostas para dublar as películas.

A dublagem, por ter ficado, de certa forma, restrita à TV durante algumas décadas, figurando esporadicamente nas salas de exibição e, posteriormente, sendo adotada de forma seletiva no VHS e nos canais pagos, fez com que sua expansão apenas ocorresse quando houve uma transformação no estrato social brasileiro. Somente em meados da primeira década dos anos 2000, quando foi adotada uma política econômica no país de modo a reduzir a desigualdade, que a dublagem acelerou – junto com o cinema, a TV paga, a internet e outros bens de consumo. A nova classe média, que passou a ter acesso pela primeira vez a certos meios audiovisuais, se tornou a maioria do público consumidor e passou a ditar as regras, entre elas, a preferência por produções estrangeiras dubladas, costume trazido das décadas de contato quase exclusivo com a televisão aberta.

O domínio audiovisual hollywoodiano já é consolidado desde o começo do cinema no Brasil, mas a dublagem também serve como uma ferramenta de democratização do acesso a estas produções – ou, sob outro ponto de vista, um facilitador para maior hegemonia cinematográfica estadunidense. Na década de 1960, quando Trigueirinho Neto e B.J. Duarte se posicionavam contra a dublagem compulsória, as justificativas se dividiam entre desfigurar o trabalho artístico original da obra e prejudicar ainda mais o alcance do cinema brasileiro. Trinta anos antes na Europa, tentaram utilizar os filmes dublados como uma forma de fomento à indústria local através da cobrança de taxas ou exigência de distribuição de títulos nacionais, mas apenas aumentou a dependência do mercado interno da importação de películas. O caminho encontrado, na década de 1950, foi impor uma limitação no número de produções estrangeiras em exibição no circuito.

A dublagem muitas vezes foi vista como uma espécie de inimiga do cinema brasileiro. Isso pode ser visto nas falas de Neto e Duarte, mas em dado momento havia um contato maior entre os dubladores e os filmes produzidos no Brasil por conta da necessidade de dublar estas produções, que tinham todo seu trabalho sonoro realizado posteriormente às filmagens. Com a adoção do som direto, a dublagem se tornou algo muito mais pontual nos filmes brasileiros, sendo utilizada apenas para gravar diálogos adicionais ou regravar algum que não tenha ficado tecnicamente satisfatório. Sumára Louise, por exemplo, ingressou na carreira de dubladora através do cinema brasileiro.

> Foram fazer um filme em Nova Friburgo (...) a família do meu marido era política na cidade e eu consegui muita coisa para eles [equipe de filmagem]. Quando eles foram dublar esse filme, eles me ligaram pedindo para que eu fosse assistir à dublagem. (...) Quando eu cheguei lá [no estúdio], eu encontrei uma dubladora profissional dublando a atriz principal do filme, que era a Selma Lopes. E a Selma –

> que é um ícone da dublagem – disse assim (...) “olha, a sua voz vai ficar linda naquela [personagem do filme]”, eu disse “como?”, [Selma disse] “eu vou te ensinar como é que faz e você faz, dubla na brincadeira ali”. Eu disse “está bem” e fiz com orientação da Selma e, lógico, ficou ótimo, né? Um mulherão do tamanho de um bonde [com] uma voz assim [como a minha]. (LOUISE, 2016)

Como vimos ao longo desta pesquisa, nomes mais afeitos ao cinema, como o jornalista Sérgio Augusto e o crítico Pablo Villaça, também rechaçam a dublagem. O clima, hoje, parece ser de certa rivalidade de ambos os lados, como pudemos notar em dois momentos de nossas filmagens. Ao conversarmos com o dublador Marco Antonio Costa sobre a proibição do uso de palavras de baixo calão nas dublagens, ele apresentou a justificativa da Rede Globo para adoção de tal política, que visava ter a possibilidade de exibir a obra em qualquer hora do dia – sem palavrões, a emissora teria menos problemas com a classificação indicativa. Costa afirmou “que a Globo não reclama, filme nacional pode passar nove e meia da noite, 10 horas, com todos os palavrões, numa boa, porque é ‘filme nacional, oh’ [fala em tom de ironia], entendeu? Eu acho isso uma hipocrisia da melhor qualidade”.

Na comparação, o dublador sentiu seu trabalho preterido no tratamento dado pela emissora ao cinema brasileiro, muito embora o número de longas estrangeiros dublados exibidos pela Rede Globo seja superior à quantidade de películas nacionais. Outro caso que nos foi relatado ocorreu quando Marcio Seixas compareceu no 44º Festival de Cinema de Gramado, realizado em 2016, onde, além de ser a voz oficial das locuções da edição, também apresentou um painel intitulado “Dublagem: vencendo o preconceito”. O dublador nos relatou sua insegurança por falar de sua profissão em um ambiente em que a maioria pertencia à indústria cinematográfica brasileira.

> Quem organizou lá o festival, Edson Erdmann, disse “você vai falar de dublagem”, falei “no cinema nacional tem espaço para falar de dublagem?”. Num galpão onde vários produtores de cinema estavam reunidos, sabendo que naquela hora, na programação, era a hora da dublagem, somados aos quiosques de atendimento ao pessoal de cinema, eu [subi] no palco. Sabe quantas pessoas tinham sentadas para ver a palestra? Oito. As mesas [ao redor] todas falando alto e eu falei “meu Deus do céu, eu sabia, tinha um pressentimento que o cinema nacional tem tanto preconceito contra a dublagem”, e aí vieram umas perguntas inteligentes da plateia, o Rodrigo [Fonseca, jornalista presente na palestra] – porque eles estavam falando alto – pegou o microfone [e gritou] “silêncio, estamos falando”, aí fez-se “zum” [silêncio]. (SEIXAS, 2017)

Seixas comentou em seguida que acredita que “a TV passa nove filmes dublados para uma produção nacional, então, realmente eles [trabalhadores do cinema brasileiro] devem nutrir uma antipatia crônica por nós [dubladores]”. Fica aparente que há uma rivalidade pessoal por parte de alguns destes artistas com uma indústria que há algumas décadas dividia bancada com eles. Há dubladores que também trabalham no cinema e na televisão, mas hoje vemos uma clara separação dos mercados. Um caso muito emblemático é o que citamos no

capítulo anterior; a Interartis, que se descreve como “uma associação de gestão coletiva do setor audiovisual formada por artistas brasileiros que atuam como intérpretes de televisão, vídeo ou cinema” e luta pelos direitos autorais da categoria dos atores não inclui os dubladores.

Embora esta entidade englobe aqueles que atuam na frente das câmeras e não atrás dos microfones, ainda assim os dubladores são atores que realizam trabalhos para televisão, vídeo ou cinema e também não recebem seus direitos autorais. A dublagem luta separadamente através da Dublar, o que exige duas construções e movimentações distintas em busca de um mesmo ideal para profissionais com uma mesma formação: as artes cênicas. Neste caso, os dubladores, por serem em menor número, se encontram em desvantagem – e, talvez por falta de força, enfrentem tantas dificuldades para conseguir o pagamento de seus direitos. É também curioso ressaltar essa divisão através da fala da dubladora Alessandra Araújo que diz “se você pensar nesse setor, o setor audiovisual como um todo, a matéria-prima dele é o dublador”.

Mesmo que a fala de Araújo tenha sido corriqueira e pouco aprofundada, apenas servindo como linha para desenvolver seu raciocínio, serve para evidenciar a forma como a dublagem se enxerga, é colocada e também se encaixa como um mercado todo formado por atores, técnicos de som e produtores, mas totalmente paralelo ao mercado audiovisual brasileiro, que engloba pessoas com funções semelhantes. A divisão evidentemente não ocorre apenas pelo fato de os dubladores trabalharem em versões de filmes importados, que são a maioria nos cinemas e nas TVs do país, mas pela dinâmica de cada indústria, que funciona de maneira distinta em locais diferentes e com fins difusos. Além da formação em comum dos profissionais dos dois setores audiovisuais, outra similaridade é a força que os abafa.

A dublagem só existe com este fim por conta dos esforços de Hollywood em manter sua hegemonia no mercado cinematográfico mundial, sendo uma atividade que nasceu com o propósito estrito de auxiliar financeiramente os conglomerados estadunidenses. Depois, outros valores e objetivos foram agregados à sua prática: valorização da língua, atenuação da cultura estrangeira, facilitação da censura e acessibilidade para pessoas com pouca ou nenhuma capacidade de leitura. O mercado de dublagem mantém sua relevância crescente na atualidade ainda sustentado majoritariamente pelo motivo que levou à sua origem. As bases da dublagem brasileira e de todas as outras abordadas nesta pesquisa – italiana, alemã, espanhola, mexicana – permanecem sendo o domínio estadunidense na indústria cinematográfica.

Por mais que nossos dubladores também reinterpretem trabalhos de outras nacionalidades, eles afirmam que o maior volume é oriundo dos Estados Unidos. Mesmo que sustentados pelo predomínio hollywoodiano e, em contrapartida, tornando possível que as *majors* obtenham maior capilaridade e lucro junto aos seus produtos, os dubladores saem prejudicados deste processo, conforme discorremos nessa pesquisa. As distribuidoras, de acordo com relatos colhidos para "O vozerio", negociam de forma arbitrária com os proprietários de estúdios de dublagem, sucateando o ambiente de trabalho destes artistas. Além disso, há a falta de pagamento dos direitos autorais, desrespeitando a legislação brasileira e evitando que os conglomerados americanos dediquem uma ínfima parcela de seu ganho aos dubladores.

Os atores brasileiros que atuam à frente das câmeras, como todas as demais funções que compõem o mercado cinematográfico nacional, também são lesados pela hostilidade estrangeira. Os aspectos são muito mais variados e complexos que aqueles presentes na dublagem e envolvem muito mais agentes, mas o espaço e os incentivos do cinema brasileiro são limitados e seu histórico é bastante acidentado. Como vimos, sequer o pagamento dos direitos autorais os atores têm conseguido junto às empresas que exibem e exploram comercialmente seus trabalhos. Há muita semelhança no setor audiovisual como um todo no tocante às limitações impostas pelos verdadeiros reguladores do mercado – os conglomerados oriundos dos Estados Unidos.

Esta pesquisa não busca trazer uma solução para o que ocorre no país, pois a finalidade que buscamos, conforme apresentado no início do trabalho, foi mostrar como a dublagem foi disseminada pelos meios audiovisuais brasileiros e apontar as consequências disso, seja para o mercado, seja para os dubladores. E, assim, contribuir para a pesquisa e estudo da dublagem brasileira. Apresentamos dados, fatos históricos e esboçamos reflexões acerca do que se delineou nos últimos 20 anos no país, o que apontou momentos de franca melhora para todos os setores, embora alguns sejam mais privilegiados. Independente da melhora e das transformações testemunhadas neste século, também vimos que as garantias dos artistas não estão em alta – tendência que tem se revelado para toda a classe de trabalhadores do Brasil, onde a supressão de direitos tem sido o norte.

Barrar ou atenuar a hegemonia estrangeira no mercado audiovisual brasileiro é algo que depende de esforços múltiplos aplicados durante um considerável período de tempo. Exigir destes conglomerados o pagamento de direitos aos artistas tem se mostrado algo de elevada dificuldade, mas especificamente na dublagem torna-se um esforço que parte de menos agentes e exige maior capacidade de mobilização para vislumbrar algum sucesso. Pode

ser derrotista encerrar desta forma, mas, no cenário atual, os esforços provavelmente serão voltados para não perder as garantias que ainda restam, dificilmente havendo espaço para conquistar novos direitos – por mais justos que estes possam ser.

A REALIZAÇÃO DE “O VOZERIO”

Diante de toda transformação que a dublagem sofreu ao longo de sua história, em especial desde a virada do século, questões diversas e inerentes ao ofício foram emergindo. Ao longo deste trabalho, buscamos fazer um levantamento do modo que a dublagem se assimilou ao consumo audiovisual brasileiro e os tantos desdobramentos que isso trouxe de forma interna e externa a esse mercado. A multiplicação das mídias, o aumento da demanda, a nova safra de estúdios e dubladores, a pulverização do mercado, a fragilidade dos acordos de trabalho, a fábula do pagamento dos direitos autorais, as limitações artísticas impostas e a existência de muitas dublagens brasileiras dentro da dublagem brasileira foram alguns dos assuntos tratados.

Como já dissemos, os dubladores passaram de vozes anônimas para vozes com rosto desde a popularização da internet. E suas vozes deixaram de ser mera reinterpretação de um trabalho alheio para expor também sua interpretação da realidade de seu próprio trabalho. Foi desta maneira que tivemos acesso a algumas das questões elencadas acima. Mesmo com a projeção que a categoria alcançou graças a fãs e a esforços próprios, suas demandas nunca foram muito esclarecidas; talvez por este assunto não ser lúdico como ouvir as vozes da infância ou por envolver o nome dos clientes que são responsáveis por alimentar o mercado.

Por mais que a mídia elabore reportagens esporádicas sobre a dublagem, a maioria delas se refere aos números do mercado sendo invadido pela dublagem ou ao processo de feitura desta prática, poucas tratam dos meandros da profissão. O maior volume de reportagens com este assunto que encontramos foi durante a greve de 78; nem mesmo a greve de 97, em uma época democrática e já com maior facilidade para a categoria se comunicar, foi noticiada de forma contínua ou detalhada como ocorreu no final da década de 1970. Sobre a SONAT, encontramos apenas uma nota, presente na edição de 10 de março de 2000 da Folha de São Paulo. Sobre a ANAD, cujas medidas tiveram profunda repercussão dentro da categoria, interferiram em elencos de dublagem e culminaram na elaboração de um contrato de cessão de direitos, não encontramos nenhuma nota no jornal.

Eventualmente, surge um parágrafo sobre alguma disputa judicial, diluída em outro assunto da reportagem (Folha, 16 de agosto de 2007), ou chamam de “guerra na dublagem” as movimentações das comissões trabalhistas da categoria (Folha, 28 de novembro de 2014), sem tempo de aprofundar no contexto que levou “Angelina Jolie reclamar de atraso nos pagamentos” – mesmo artifício utilizado já durante a greve de 78 quando “Kojak, Mulher Maravilha, Baretta e muitos outros *‘superstars’* da televisão continuaram sem voz” (Folha, 28

de abril de 1978). Neste século, as informações sempre foram escassas e muito espaçadas na grande mídia, e mesmo nas redes sociais dos dubladores o mesmo ocorre; há reclamações, mas tudo feito na normalidade que qualquer outra categoria faria ao se incomodar com o dia a dia do trabalho, ou seja, informalmente e voltado para seus pares.

Podemos arriscar dizer que, quando a dublagem brasileira era mais próxima do cinema brasileiro, como ocorria até o fim dos anos 1970, havia um maior destaque e unidade. A ASA, presidida por Jorgeh Ramos, abarcava todos os atores e não apenas os dubladores. As associações seguintes foram específicas para esta categoria e, hoje, vemos a Interartis abarcar os "artistas brasileiros que atuam como intérpretes de televisão, vídeo ou cinema"[198] sem que isso inclua os dubladores. Independente dos motivos que levaram ao isolamento da categoria, o fato é que colher informações e compreender o caminho trilhado pelos profissionais da dublagem em suas lutas internas nunca foi fácil – e continua não sendo, pois as vicissitudes se multiplicam na mesma velocidade em que o mercado se fragmenta.

A discussão sobre dublagem ser algo bom ou ruim pode passar por muitas questões técnicas e artísticas, mas, no final, se trata mais de uma opinião pessoal e dificilmente este dualismo levará a alguma conclusão profícua acerca da prática no mercado cinematográfico e audiovisual. Através desta percepção que nossa primeira motivação para o filme e, consequentemente, para a pesquisa foi tentar descobrir quais os problemas existentes na dublagem e não se a dublagem é por si só um problema. Por mais que seja uma sensação cativante ouvir uma voz que remeta à nossa infância ou a uma produção querida, nosso foco foi buscar além disso e entender por que essa voz foi substituída ou qual seu papel dentro das mobilizações da categoria. A ideia foi transformar as vozes em pessoas completas, colocar o profissional antes de seus trabalhos marcantes.

Ir até essas pessoas e escutá-las acerca de sua trajetória na dublagem seria uma maneira de construir uma linha temporal histórica e mapear parte dos conflitos existentes nessa indústria. Este delineamento seria feito através da união de vários relatos pessoais somados a fatos históricos, buscando uma mescla entre estas duas ferramentas. Pelo fato de a ideia ter nascido durante a graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora, foi logo cogitado um documentário que entrevistasse alguns nomes mais envolvidos nas movimentações da categoria; pessoas que, através de pesquisa nos materiais disponíveis na grande mídia, nos pareciam donas de experiência nos meandros da profissão,

[198] QUEM somos. Interartis Brasil. Disponível em <https://www.interartis.org.br/>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

podendo contribuir na compreensão dos caminhos percorridos pela dublagem, em especial nas lutas travadas neste século.

Quando a ideia surgiu, no fim de 2015, havíamos recentemente concluído a disciplina de Documentário, ministrada pela Prof.ª Karla Holanda. Partindo do princípio de que todo filme é um documentário, Bill Nichols os divide em dois tipos: os documentários de satisfação de desejo e os documentários de representação social. O primeiro é o que chamamos habitualmente de ficção; estas produções transmitem ideias, desejos e percepções sobre uma realidade que existe ou pode vir a existir. No documentário de satisfação de desejos, temos a possibilidade de explorar mundos que vão além do nosso próprio. Já o segundo tipo, documentário de representação social, é a chamada não ficção. Neste caso, é uma interpretação e recorte do realizador sobre alguma realidade social. Através deste ponto de vista do diretor, o espectador poderá ver novos prismas da sociedade e avaliar o argumento do filme (NICHOLS, 2010, p. 26-27).

No nosso caso, a escolha foi realizar um documentário de representação social, visto que a ideia era trazer relatos particulares de participantes de um determinado meio, a dublagem. Nichols expõe alguns pontos sobre este tipo de documentário, primeiramente afirmando que uma das características é a possível identificação proporcionada através do ambiente ou das pessoas retratadas, servindo de "base para a crença" do que aparece na tela. A crença é desenvolvida pelo espectador ao reagir de forma positiva aos valores e significados expressos no filme. O segundo aspecto do documentário é a possível representação de interesses do outro, visto que o realizador pode assumir um discurso que seja referente a um grupo específico. Por fim, o filme também pode agir em defesa de uma posição previamente estabelecida ou debruçar-se em fatos que comprovem uma ideia, na intenção de convencer o público de seu ponto de vista (NICHOLS, 2010, p. 27-30).

Em "O vozerio", nossa ideia inicial era montar o filme apenas a partir de entrevistas. Como a ideia era colher depoimentos estimulados por perguntas, estaríamos lidando com atores sociais, ou seja, pessoas que não estariam construindo uma performance ou outra persona baseada em um roteiro e sob orientações do diretor. Diante da câmera teríamos pessoas comuns que possuem um repertório de interesse para o propósito do documentário; pessoas que falariam de sua profissão, de carreira e lutas pessoais. Justamente por esse aspecto, o elemento da ética possui considerável peso na filmagem desta película (NICHOLS, 2010, p. 31-32). Por mais que os entrevistados filtrem certas informações antes de dizê-las, ainda assim são relatos e opiniões pessoais sobre o mercado em que atuam diariamente, de onde tiram seu sustento. Além de ter responsabilidade durante as filmagens, era

imprescindível também tomar todos os cuidados possíveis na etapa da montagem, que iremos tratar mais adiante.

O "consentimento informado" é um princípio que se baseia em explicar aos participantes as possíveis consequências de seu envolvimento com o filme (NICHOLS, 2010, p. 37). No nosso caso, sempre fomos bem claros com os entrevistados ao dizer que estávamos filmando um documentário acerca do mercado de trabalho da dublagem, buscando apontar as dificuldades normalmente ignoradas pela mídia, entender melhor cada reivindicação e fazer um retrospecto das associações que lutaram pelos direitos autorais. Além disso, deixávamos clara a intenção de trabalhar para que a produção circulasse por festivais de cinema, visto que a veiculação na TV sempre nos pareceu improvável por conta do tema tratado – e por citar abertamente nome de conglomerados ao narrar os prejuízos causados por estes meios aos dubladores.

A escolha dos entrevistados foi o segundo passo tomado por nós logo após definir o recorte do documentário. Nossa ideia era buscar entender melhor as associações que lutaram pelo direito autoral que, até janeiro de 2016, eram três: ASA, SONAT e ANAD. Além disso, também era importante compreender a dinâmica das comissões trabalhistas, como elas se organizavam e que tipo de atribuições tinham. Em relação às entidades, definimos que tentaríamos entrevistar seus presidentes, Flavio Dias (SONAT) e Sumára Louise (ANAD). Jorgeh Ramos (ASA) faleceu em dezembro de 2014, então tentaríamos buscar informações sobre esta associação através de dubladores contemporâneos a ela. Além de Dias e Louise, também colocamos em nossa lista Marcio Seixas e Marco Antonio Costa, dois dubladores cariocas que se envolveram ativamente com a ANAD no começo e sofreram cerceamento de suas atividades laborais à época.

Para continuar compondo a lista inicial de entrevistados, também escolhemos Alessandra Araújo, que foi citada ao lado de Angélica Santos e Diego Lima na reportagem "Guerra da dublagem: estúdios e dubladores não se entendem, e disputa vai parar na polícia", publicada pela Folha de São Paulo em 28 de novembro de 2014. Nesta reportagem, é relatado parte do conflito gerado pela comissão liderada pelos três dubladores que, em determinado momento, chamou uma assembleia e definiu que os diretores que não cumpriam as normas da carta ética – entre elas, ter ao menos cinco anos de experiência na dublagem – seriam afastados de suas funções. Outro nome eleito por nós foi o de Nelson Machado, que é dublador veterano em São Paulo e que transparece uma postura mais crítica à profissão, na ideia de trazer contrapontos e equilíbrio ao debate. Nossa ideia inicial seria a de buscar, nos relatos, esclarecimentos e detalhamentos acerca do fluxo interno da profissão, mas o contraste

oferecido por Machado se mostrou mais relevante do que esperávamos para a condução do filme.

Por fim, na primeira etapa, escolhemos Silvio Navas, o dublador com carreira mais longa entre os nomes levantados, que teve experiência no Rio de Janeiro e em São Paulo, configurando uma pessoa com bagagem para realizar paralelos e relatos acerca dos dois polos, apontando suas diferenças e semelhanças. Buscamos o equilíbrio também entre a quantidade de pessoas de cada mercado, sendo o saldo final composto por três cariocas (Sumára Louise, Marco Antonio Costa e Marcio Seixas), três paulistanos (Alessandra Araújo, Nelson Machado e Flavio Dias) e um paulistano que também atuou no mercado carioca (Silvio Navas). A divisão foi importante porque os dois polos apresentam distinções, seja no histórico de lutas ou na feitura da dublagem. Por exemplo, a ASA surgiu e congregou apenas Rio de Janeiro, já a SONAT nasceu em São Paulo e teve muito mais foco no mercado paulistano. As greves de 1978 e 1997 nasceram no Rio de Janeiro, onde a Herbert Richers dominava o mercado, mas o histórico de comissões trabalhistas que buscávamos está em São Paulo.

Das entrevistas planejadas, as de Flavio Dias e Marcio Seixas não ocorreram num primeiro momento por dificuldade em receber uma resposta dos dubladores, o que causou uma baixa equilibrada na divisão de polos, embora para a pesquisa acerca da SONAT fosse uma perda considerável. A primeira etapa de entrevistas ocorreu de 15 de março a 2 de abril de 2016, com filmagens em São Paulo, Santos, Miguel Pereira e Rio de Janeiro. Todas foram entrevistas individuais, somente entre o entrevistador e entrevistado, com uso de duas câmeras fixas e microfone de lapela. A maior parte do equipamento de vídeo e todo o equipamento de som foram emprestados a nós pelo Estúdio de Cinema Almeida Fleming, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, tornando as filmagens possíveis. Inicialmente, a ideia era encerrar o processo de filmagem com as cinco entrevistas coletadas até então, pois o cronograma era em função do trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual que deveria ser apresentado até julho.

As entrevistas correram quase todas como o planejado. A única pessoa com a qual tivemos contato antes do momento das gravações foi com Sumára Louise, com quem nos encontramos no final de fevereiro para explicar a proposta da pesquisa e do filme. Na ocasião, Louise nos relatou muitos detalhes da indústria que serviram de guia para a elaboração do roteiro com perguntas que seriam feitas a ela na entrevista oficial. Devido ao receito da dubladora em expor os detalhes ocorridos na ANAD, que a fizeram ser afastada à força de seu ofício, o contato com Sumára Louise foi constante até a entrevista de fato ocorrer. Nossa produtora Yammaris Oliveira se comunicava com ela para sanar eventuais dúvidas e chegar

ao consenso de uma data. Neste caso específico de Louise, que foi uma pessoa com quem abordamos o assunto antes de ligarmos as câmeras, foi interessante notar que a dubladora foi muito mais discreta e preocupada em poupar nomes de colegas no ato da entrevista. Logo antes de começarmos, ela deixou claro que sua abordagem não seria "sensacionalista".

Talvez pelo contato mais aprofundado antes das filmagens, a entrevista com Sumára Louise é uma das mais difíceis de entender isoladamente, pois ela não introduz muitos assuntos e aborda diretamente o ponto que a interessa. Nossa montadora Mariana Costa só conseguiu compreender melhor os fatos narrados por Louise após assistir todo o material – e aqui temos um contraponto com a entrevista de Alessandra Araújo, onde a dubladora faz questão de introduzir cada conceito que irá abordar em suas falas, tornando seu material de grande importância para contextualizar o espectador no filme. A conversa realizada com Araújo foi importante para nós, enquanto equipe do filme, compreendermos melhor a base do mercado de dublagem, bem como para encaixá-la como apresentadora dos principais temas do filme. Outra entrevista que serviu para esclarecer mais pontos ou relatá-los de forma mais clara foi a realizada com Marco Antonio Costa. O dublador, que participou da ANAD e de movimentações trabalhistas da categoria, foi bem direto ao explicar certas passagens polêmicas, citando nomes e servindo como esclarecimento para parte das declarações de Sumára Louise.

Se as três entrevistas dos dubladores supracitados se complementavam de alguma forma, a conversa com Nelson Machado caminhou em sentido contrário. Apesar de conhecermos a postura mais crítica de Machado em relação ao mercado de dublagem, a conversa com ele tomou rumos diferentes do esperado inicialmente. Pelo fato de ter sido a primeira filmagem que estávamos realizando, chegamos com a expectativa de ouvir um discurso mais brando, esperando que o dublador pregasse a união da categoria, a manutenção das normas para o bem-estar da profissão e comentasse acerca dos direitos autorais, mas foi exatamente o contrário.

Nelson Machado afirmou que "não existe uma coisa que seja da vontade do coletivo", disse para pegar "todo esse regulamento que a gente segue há mais de 40 anos e jogar fora" e não falou sobre a SONAT e a ANAD, pois não participou de ambas por ter visto "pelo lado de dentro o tamanho da mentira que é essa coisa sindical". Assim que a filmagem foi encerrada, a sensação foi de que não tínhamos conseguido as informações necessárias para iniciar a composição do que seriam os fundamentos da dublagem. À medida que íamos conversando com outros dubladores e compreendendo a estrutura do mercado, a entrevista com Nelson Machado ganhava significado e corpo, se tornando uma importante voz dissonante dentro da

pesquisa e um personagem marcante no filme, que aponta contradições e faz provocações à categoria da qual faz parte.

Por fim, a entrevista com Silvio Navas foi a que mais fugiu do que havíamos programado. Navas foi o primeiro dublador com quem fizemos contato, em 19 de janeiro de 2016, e prontamente aceitou a visita de nossa equipe de filmagem. Os contatos seguintes foram desencontrados; na segunda ligação, cerca de três semanas depois, ele havia se esquecido do combinado e fizemos o convite mais uma vez, sendo novamente acolhido. Nas ligações seguintes, sua esposa, Aracia, atendeu e pediu para retornarmos em outro momento, pois ele estava dormindo – imaginávamos que Navas já havia se afastado do ofício, pois dublava cada vez menos. No encontro que tivemos com Sumára Louise, em fevereiro do mesmo ano, a dubladora nos contou que Silvio Navas sofria de Mal de Alzheimer, o que posteriormente descobrimos não proceder[199].

Marcamos a entrevista para o domingo, 20 de março de 2016, semana em que ele havia completado 74 anos. Navas pediu para que o buscássemos em sua casa e, então, fôssemos filmar em outro lugar. Escolhemos uma locação e, com o carro de nosso amigo Douglas Dias, chegamos ao endereço dado pelo dublador. A surpresa que tivemos, ao entrar no apartamento para busca-lo, é que Silvio Navas encontrava-se acamado e sem condições de se locomover. Oferecemos a ele a opção de não filmar, mas ele fez questão de cumprir o combinado e filmamos uma entrevista de quase uma hora de duração. Grande parte das perguntas não foi respondida e a retórica de Navas normalmente era breve, com momentos de maior ou menor lucidez, mas ainda preservando bom humor e fazendo brincadeiras com a equipe. Aracia disse que era bom termos ido porque ele “distraía a cabeça”, já que permanecia constantemente acamado e sem contato com muitas outras pessoas. No dia 29 de julho de 2016, Silvio Navas faleceu em decorrência de uma infecção.

Embora tenhamos o documento que permite uso de imagem e voz de Silvio Navas assinado pelo próprio, por muito tempo nos pairou a dúvida de incluir ou não a entrevista do dublador em “O vozerio”; cogitamos utilizar apenas sua voz em *off* ou um enquadramento que expusesse menos sua fragilidade física. Um corte sem a inclusão do dublador foi realizado e apresentado à banca de defesa deste trabalho, mas o Prof. Felipe Muanis e o Prof. Rogério Ferraraz defenderam a inclusão do personagem no longa. Conforme também sugerido pelos

---

[199] Anos depois, em conversa com a viúva de Silvio Navas, Araciá de Oliveira, nos foi informado que o dublador não sofria de Mal de Alzheimer. A falta de memória e ocasional ausência de lucidez de Navas poderiam ter sido decorrentes da infecção que já o acometia por conta da fratura no fêmur que sofreu em 2012 e o deixou acamado. Em idosos, é comum a ocorrência de episódios de *delirium* por decorrência de quadros infecciosos associados a fraturas (GALI *et al.*, 2018).

professores, conversamos uma vez mais com Araciá de Oliveira acerca da inclusão, expondo a ela o que pensávamos em relação a respeitar a memória e o quadro clínico delicado de Navas.

Oliveira, sem titubear, incentivou que incluíssemos as imagens do dublador em "O vozerio", inclusive como homenagem ao legado do artista. Navas disse frases fortes e que servem como ponto de reflexão para os desdobramentos da categoria ou para escolhas de vida. Apesar das limitações, Navas pontuou que "quando o cara precisa trabalhar, ele faz qualquer coisa, ele aceita qualquer imposição", disse que "a dublagem sempre pôde ser melhor do que foi" e afirmou que "tudo de ruim na dublagem não é pontual". No final, incluímos uma citação de Navas que resume bem o debate levantado pelo longa e dedicamos o filme à sua memória, como já estava definido desde o seu falecimento.

Já sabíamos que "O vozerio" seria um documentário no formato *talking heads*, ou seja, baseado majoritariamente em entrevistas. Até o momento, tínhamos pouco material que poderia servir como transição ou cobertura entre um assunto e outro, então decidimos que seria pertinente registrar uma sessão de direção de dublagem para ilustrar o filme e mostrar como o estúdio funciona no dia a dia. Desta maneira, seria um elemento novo na composição da película e também teria efeito didático junto ao espectador. Depois de algumas tentativas frustradas, resolvemos entrar em contato com a dubladora Alessandra Araújo, com quem havíamos filmado meses antes e havia se mostrado muito solícita, para sondar a possibilidade de acompanhá-la. Araújo não pôde aceitar, pois viajaria na data que pretendíamos filmar, mas nos ofereceu a oportunidade de registrar o 1º Congresso Nacional de Dublagem (Conadub), que aconteceria na semana que iríamos a São Paulo.

De acordo com a dubladora, a imprensa não respondeu aos convites para cobrir o evento, que reuniu mais de 250 dubladores do eixo Rio-São Paulo. O contato foi todo feito através de Diego Lima, dublador que foi o organizador do Conadub e responsável por nos dar todo o suporte no dia das filmagens. Foram cerca de cinco horas de evento no dia 24 de setembro de 2016 que também cobriram a fundação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem, nova associação que defende os interesses da categoria atualmente, sendo a sucessora direta da ANAD. Pelo palco do Conadub passaram 17 dubladores, dois advogados e um engenheiro de Tecnologia da Informação. Acompanhamos todo o congresso sem intervenções, apenas conversando separadamente com cinco artistas selecionados após o encerramento.

Para a direção de dublagem, conseguimos realizar contato com Flora Paulita, que escolhemos por se tratar de um nome jovem da dublagem, mas já com vasta experiência. No

estúdio Vox Mundi, ficamos cerca de duas horas registrando Paulita dirigindo a dubladora Amazyles de Almeida no *reality show* “A vida de Jazz” e depois se autodirigindo no programa “Masterchef Júnior”. Aproveitamos o momento para entrevistar rapidamente Flora Paulita e a técnica de som que a acompanhou nas direções, Flávia Antunes.

Nesta mesma etapa, conseguimos entrevistar Flavio Dias, que constava em nossa lista inicial de nomes. Dias mostrou-se muito aberto a tratar de todos os temas que abordamos, foi didático e bastante enfático, sendo uma das entrevistas mais profícuas para a pesquisa e para a montagem de “O vozerio”. Nesta conversa, conseguimos levantar informações sobre o caminho da SONAT, os problemas mais crônicos da dublagem e ainda complementar ou contrapor falas de Sumára Louise e Nelson Machado. Estes três dubladores veteranos são os que mais “interagem” na montagem do filme, pois possuem visões próximas e distantes na mesma proporção, além de terem sido contemporâneos em boa parte da carreira – Machado ingressou na dublagem em 1968, Louise em 1973 e Dias em 1975; ela afastou-se em 2008, os dois ainda permanecem atuantes.

O encerramento do Bacharelado em Cinema e Audiovisual concluiu parte da pesquisa – os fundamentos expostos de forma resumida na abertura deste trabalho –, mas o ingresso no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens proporcionou uma sobrevida à pesquisa – e, com ela, a possibilidade de concluir “O vozerio”, que não foi montado para a graduação. Mais dois dias de filmagens foram possíveis graças à Universidade Federal de Juiz de Fora. O primeiro deles aconteceu em abril de 2017 com Marcio Seixas, nome que também figurava entre nossas primeiras tentativas no início do ano anterior. A entrevista com o veterano foi relevante para dar mais corpo à trajetória da ANAD, expor o ponto de vista de um dublador que sofreu retaliações naquela época e que, hoje, encontra-se saturado com as irregularidades do mercado de dublagem.

O segundo dia de filmagem de 2017 e última sessão de gravações de “O vozerio” foi em 10 de agosto no Beck Studios, casa de dublagem carioca comandada pelo músico Sergio Beck e pelos dubladores Maíra Góes e Marcelo Garcia. Entramos em contato com Góes, que é juiz-forana, demonstrando interesse em conhecer o estúdio e registrar alguma sessão de direção de dublagem. Buscamos novamente este recurso para gerar mais imagens de cobertura e para tentar adicionar ao repertório a direção de uma produção de ficção, visto que em São Paulo acompanhamos a gravação da versão de um *reality show*. O planejamento inicial das filmagens no Beck Studios tomou proporções maiores que o esperado graças a Maíra Góes, que conseguiu agregar eventos e pessoas no mesmo dia. A direção de dublagem, comandada por ela, foi na verdade posada. Na semana em que combinamos a visita, o estúdio já havia

entregado todos os trabalhos pendentes. A saída encontrada por Góes foi convidar Priscila Amorim – que havíamos conhecido meses antes no Conadub – e Marcelo Garcia para refazerem alguns anéis do filme "Relacionamento à francesa" que haviam dublado recentemente.

Góes teve o cuidado de escolher esta produção, pois na escalação para a dublagem oficial encomendada pela Globosat o casal protagonista de fato foi dublado por Amorim e Garcia. O processo foi realizado apenas para que pudéssemos filmar, então houve um cuidado provavelmente excessivo e acima da média habitual da direção com os dubladores. A diretora Maíra Góes destacou para Amorim e Garcia detalhes que poderiam ser melhorados e falou para a câmera explicando pormenores do que acontecia durante a gravação, inclusive quando o ProTools foi utilizado a favor da sincronia labial. O momento foi de grande importância para presenciarmos os dubladores marcando o texto, ensaiando e colocando a voz em uma obra de ficção, que é menos espontânea que a dublagem de um *reality show* – onde, de acordo com Flora Paulita, o dublador "imposta sua voz, acha um lugar legal que combina com o personagem e neutraliza o máximo possível porque a pessoa está falando do jeito que ela fala na vida real".

Além da direção de dublagem, conversamos rapidamente com Priscila Amorim, Marcelo Garcia e Maíra Góes acerca do mercado de dublagem. Góes também conseguiu que entrevistássemos Luiz Carlos Persy, um dos profissionais que realizam direção de dublagem no Beck Studios, convite que nos foi informado no momento e as perguntas definidas no improviso. Com Persy, conversamos mais acerca da feitura da dublagem, envolvendo a formação do ator, adaptação do texto e interpretação. No fim do dia, acompanhamos uma aula de dublagem que Maíra Góes ministrou para uma turma de alunos com faixas etárias variadas. Registramos observações e falas importantes da dubladora em sua exposição, além de passagens dos aprendizes dublando anéis de uma animação francesa. Por fim, Góes também nos ofereceu a entrevista de dois de seus alunos, Lella Ganimi e Guga Almeida, com quem falamos sobre o início de carreira, tradução e ética na dublagem.

As filmagens realizadas no Beck Studios tiveram utilidade múltipla na montagem de "O vozerio": serviram para agregar diversidade de vozes aos *talking heads*, para preencher os momentos de transição com inserções didáticas do processo de gravação e para variar o padrão da composição imagética do filme. Com as filmagens concluídas, percebemos que não tínhamos mais um material puramente participativo, mas também observativo. O documentário participativo possui uma presença mais ativa na representação da realidade que ele propõe explorar. Neste tipo de produção, o comparecimento do cineasta – ou da equipe – é

parte fundamental da vivência naquele contexto, pois ele se insere nas situações e isso imprime consequências nos acontecimentos. O encontro desta figura com o tema traz uma verdade que só ocorre porque há uma câmera registrando. No caso de "O vozerio", seria o encontro do entrevistado com o dublador, para quem serão direcionadas perguntas específicas cuja finalidade é compreender melhor os meandros da profissão. Podemos dizer que essas entrevistas acontecem em um "campo de trabalho sociológico", ou seja, o local onde os dubladores exercem seu ofício (NICHOLS, 2010, p. 153, 155, 160).

É também nesta situação de entrevista que o personagem é construído através da interação com o cineasta, onde o ator social se revela a cada resposta, detalhando pontos de vista particulares através de uma "exposição oral" (PUCCINI, 2017, p. 42). O documentário baseado em entrevistas, que foi a estrutura adotada por nós, é comum e muitas vezes desaconselhado. Jean-Claude Bernardet afirmou que "a entrevista virou cacoete", justamente por ser algo utilizado muitas vezes e que é a "predominância do verbal em detrimento ao visual" (BERNARDET apud PUCCINI, 2017, p. 73). A escolha de entrevistas em "O vozerio" se deu pela motivação de realizar um filme baseado em relatos históricos da dublagem a fim de construir uma cronologia e compreender de forma mais clara certas passagens vividas pelos dubladores. De fato, há uma predominância verbal porque é de interesse da obra escutar a categoria e construir a narrativa pelo ponto de vista destes profissionais, afinal, o objetivo foi colher informações que sejam capazes de estruturar um roteiro claro o suficiente para o espectador compreender as questões abordadas pelos personagens (NICHOLS, 2010, p. 160; PUCCINI, 2017, p. 43).

Em "O vozerio", o trabalho foi voltado para "explorar a riqueza da expressão verbal", muito porque, além do valor imbuído em cada depoimento, ainda há a presença da voz de cada um dos personagens (PUCCINI, 2010, p. 71). Durante as exibições-teste que fizemos dos primeiros cortes do filme, algum espectador sempre se via tocado por alguma das vozes, especialmente dos profissionais veteranos. A ideia de não apresentar, durante o filme, através de letreiros ou imagens os personagens mais importantes de cada dublador, se deve ao fato já mencionado anteriormente de priorizar a figura daquele profissional em vez de seus trabalhos. Embora a familiaridade com sua voz venha por meio das lembranças trazidas por conta destes trabalhos, essa sensação é algo que cada espectador despertará por conta própria, sem que o filme aponte o caminho, pois o foco é o lastro trabalhista e não as lembranças que essas vozes despertam. A "riqueza da expressão verbal", como disse Sérgio Puccini, está, no caso de "O vozerio", presente de duas formas nestes relatos.

Além das experiências pessoais narradas pelos dubladores, também há a exposição de acontecimentos coletivos como greves e assembleias. Flavio Dias narra a reunião de dubladores ocorrida em 25 de maio de 1978 no Teatro Oficina[200], Sumára Louise conta do início da greve de 78, Marco Antonio Costa fala sobre a negociação para reajuste salarial em 2001 e Marcio Seixas relembra da sessão que discutia sobre a assinatura da carteira de trabalho; todas essas passagens encontram-se no filme e servem como testemunhos de situações que envolvem terceiros. Há passagens em que são citados personagens que estão presentes no longa – Dias cita Machado ao comentar sobre a exigência do DRT para os dubladores – e nomes que não aparecem na projeção – Costa cita sua esposa Lina Rossana como companheira de lutas –, o que, além de incluir outros agentes aos relatos, também mostra que os atores sociais do filme têm seu campo de atuação expandido para além daquilo que é mostrado na tela (PUCCINI, 2017, p. 42).

Além das referências a terceiros ou a eventos coletivos, a quantidade de personagens que compõem o todo do filme, cujo rosto e voz são registrados pelas câmeras, forma a representação do mercado da dublagem brasileira delineado por “O vozerio”. As escolhas dos nomes que fizemos serviram como uma amostragem desse universo, tentando trazer o fundamental do tema através desses representantes, ou seja, cada um dos atores entrevistados tem relevância histórica dentro da dublagem, fazendo com que seus depoimentos sirvam como peças específicas de um quebra-cabeça. Estes fragmentos, ao serem alinhados de maneira planejada pela montagem, trarão uma “unidade de ação maior”, onde será criada uma ligação entre os personagens e seus relatos (PUCCINI, 2017, p. 45-46).

A maioria de nossas entrevistas curtas – feitas no Conadub, Vox Mundi e Beck Studios – e todas as sete principais de longa duração – Araújo, Costa, Dias, Louise, Machado, Navas e Seixas – foram marcadas com antecedência e acordadas com ambas as partes. O teor da conversa foi avisado anteriormente, mas as perguntas em si não foram relevadas para os entrevistados antes do momento da filmagem. O enquadramento utilizado foi semelhante entre as conversas principais: uma câmera fixa em primeiro plano e outra variando o enquadramento com *zoom in* e *zoom out*. A ideia de utilizar duas câmeras foi para camuflar eventuais cortes, evitando o uso de *jump cut*, e também para variar as imagens entregues ao espectador, visto que intercalar os dois ângulos na montagem pode construir certo dinamismo.

[200] DUBLADORES do Rio e de SP continuam parados. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 mai. 1978.

Figura 24 – Demonstração das duas câmeras com enquadramentos distintos para a filmagem das entrevistas. Nos planos, Sumára Louise. Entrevista com direção de fotografia de Daniel Madão.

Fonte: Filmagem de "O vozerio".

Os momentos que não se tratam de entrevistas trazem um caráter observativo ao filme. Nosso registro que mais se aproxima de "uma mosquinha pousada na parede" é o Congresso Nacional de Dublagem e subsequente fundação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem. O conceito do documentário observativo é quando a câmera simplesmente observa o que acontece, sem interferir ou conduzir as ações que acontecem perante suas lentes (NICHOLS, 2010, p. 149, 153). Neste evento filmado por nós, a presença das duas câmeras estava evidente, o que por si só já seria capaz de impor mudanças no comportamento dos presentes, mas nosso foco era nas pessoas que falavam de cima de um palco para uma plateia com mais de 250 pessoas. O crachá que nossa equipe de quatro pessoas usava dizia "imprensa", então, a noção era de que provavelmente aqueles registros figurariam em algum veículo da mídia.

Enquanto uma câmera filmava o palco do alto do teatro, atrás de toda a plateia, nosso diretor de fotografia Ivan Santaella transitava por todo o ambiente com outra câmera, fazendo

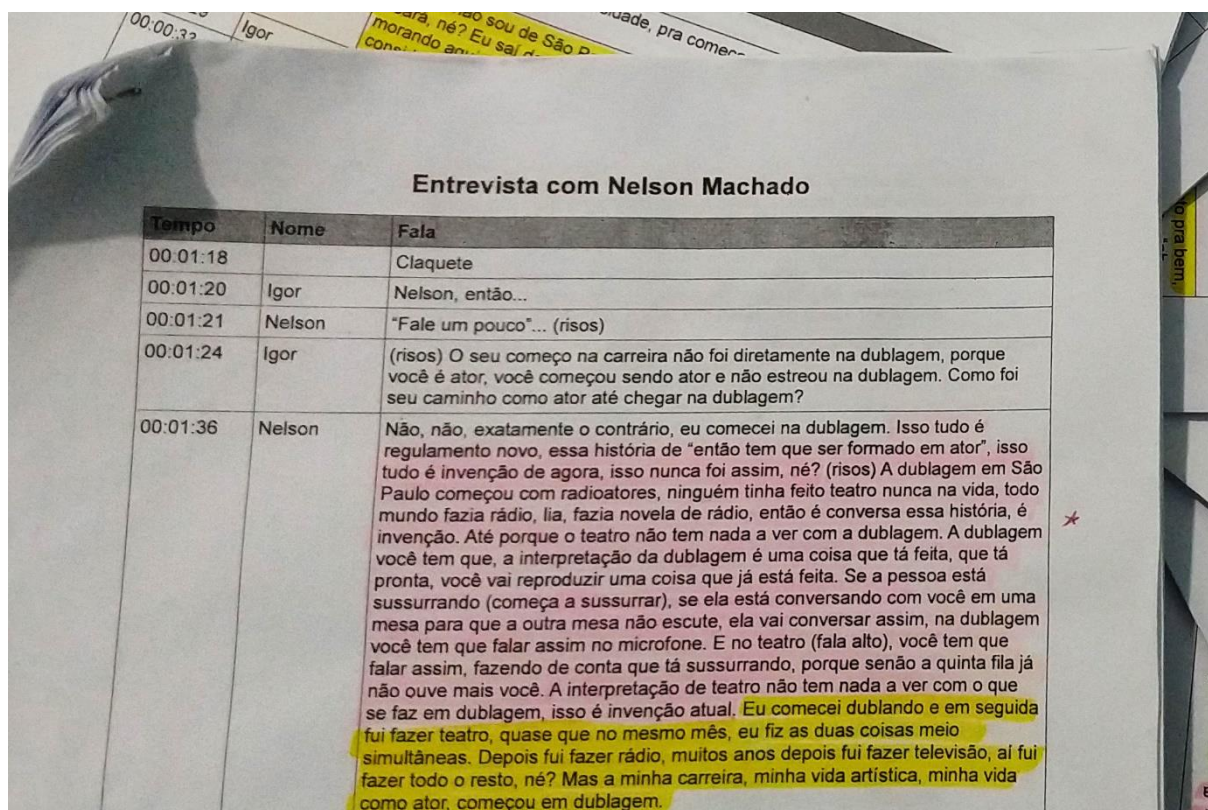
planos mais fechados nos palestrantes. Embora tenhamos gravado os acontecimentos sem interagir diretamente com as pessoas e sem que essas interagissem com a câmera, ainda assim a presença das lentes era evidente. Independente do comparecimento de alguma câmera, o evento teria acontecido, então outro aspecto do documentário observativo é o de mostrar ao público aquilo que sucederia na ausência de um dispositivo para registrar o momento. É justamente isso que dá a sensação ao público de que o registrado foi fidedigno à realidade e espontâneo, sendo que os eventos podem ter sido perfeitamente moldados para atingir aquela forma (NICHOLS, 2010, p. 150-151).

Um exemplo, em nossas filmagens, foi a direção de dublagem realizada por Maíra Góes no Beck Studios. Conforme relatado neste trabalho, os dubladores Priscila Amorim e Marcelo Garcia apenas fizeram alguns anéis para que pudéssemos registrar o momento. Góes, enquanto diretora, orientou os atores de forma a ilustrar melhor o processo para as câmeras e falou diretamente com o público explicando o que acontecia, sem se preocupar em quebrar a quarta parede ou agir como se não fosse observada. Amorim e Garcia, por sua vez, mantiveram-se focados em seu trabalho, como se Daniel Madão, nosso diretor de fotografia na ocasião, não estivesse ao lado deles com uma câmera ligada. Por outro lado, ao registrarmos a direção de dublagem realizada por Flora Paulita na Vox Mundi, tivemos que tomar cuidado com a ética em nossa posição de “olhar pelo buraco da fechadura”, pois a artista seguiu normalmente seu trabalho e fez observações pessoais que não caberiam em um filme de interesse público (NICHOLS, 2010, p. 148).

Em situações assim, a montagem se encarrega de filtrar o que é ou não apropriado para compor o filme. Mas antes desta etapa, um documentário baseado em entrevistas deve realizar algumas etapas que auxiliam em um processo de pós-produção mais ordenado. Antes mesmo de realizadas todas as filmagens, começamos a transcrever cada uma das entrevistas. A intenção com este método foi apreender melhor o conteúdo das falas e, posteriormente, tê-las com maior facilidade de alcance para uso como fonte primária na pesquisa e para construir o roteiro de “O vozerio”. Todas as sete entrevistas principais, as oito entrevistas secundárias e o Conadub em sua integridade foram transcritos, o que de fato auxiliou a enxergar o tema de forma mais panorâmica. O orientador, Prof. Sérgio Puccini, recomendou um processo manual que é citado em seu livro “Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção” para a construção do roteiro; imprimir o material transcrito, recortar os trechos mais relevantes e organizá-los já como um esqueleto para o filme (2017, p. 102).

Figura 25 – Modelo de transcrição de entrevista.

Entrevista com Alessandra Araújo

Tempo	Nome	Fala
00:00:05		Claquete.
00:00:08	Igor	Alessandra, só uma curiosidade, pra começar: você não é daqui de São Paulo, é?
00:00:12	Alessandra	Não, eu não sou de São Paulo, eu sou de Fortaleza, Fortaleza, capital do Ceará, né? Eu saí de lá muito pequena, morei muitos anos no Rio e estou morando aqui em São Paulo há mais de 30 anos. Então, assim, de coração, me considero brasileira. (risos)
00:00:29	Igor	Mas, aí, atriz. Quando você começou a atuar?
00:00:33	Alessandra	Eu comecei a atuar na década de 80, começamos fazendo uns espetáculos em escolas com Fernando Muralha. Fernando Muralha tinha carroça de ouro, ele fazia espetáculos também na rua. Tinha um esquema de abrir a carroça e era um carro que abria, né, como tem hoje umas espécies, uns caminhões, umas coisas que abrem, era menor, e ele tinha esses espetáculos de rua. E ele acabou fazendo espetáculos em escolas também e o primeiro espetáculo que eu fiz foi "Valéria e a vida", inclusive, é um texto premiado pela Unicef porque é o primeiro texto sobre sustentabilidade e ecologia. Na época, imagina, na década de 80, ninguém falava disso, né? E a Valéria era uma pessoa preocupada com as árvores – uma menina, ela tinha 11 anos na história –, e ela era preocupada com as árvores, com a natureza e tal. Eu fazia uma árvore lá, uma árvore cantora, que falava e fazia capoeira, era muito legal. Então, foi

Fonte: Arquivo pessoal.

Neste caso, "a escrita de um roteiro nasce de um desejo de montagem". A transcrição das entrevistas, que também pode ser encarada como um processo de decupagem, tem grande utilidade para auxiliar na organização de todo o material bruto, selecionando as partes interessantes ao conteúdo da película e servindo como um guia para o montador (PUCCINI, 2017, p. 17). Inicialmente a ideia era de que o diretor de "O vozerio" também fosse seu montador, mas após a apresentação do relatório de qualificação no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, a Prof.ª Alessandra Brum e o Prof. Felipe Muanis recomendaram que outra pessoa assumisse a edição do longa, conselho endossado pelo Prof. Sérgio Puccini. Para essa função, convidamos Mariana Costa, colega também bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora e especializada em Cinema e Televisão pela Universidade Nova de Lisboa.

A sugestão dos professores para a divisão de funções entre diretor e montador foi para buscar alguém que não tivesse tanto apego ao material e pudesse trabalhá-lo com uma visão mais distanciada. A montadora, no caso de "O vozerio", poderia assistir às filmagens sem o conhecimento de cada bastidor e detalhes pessoais dos personagens, conferindo "um olhar mais descompromissado, sem pré-julgamentos" e com a capacidade de "ver seu potencial mais realisticamente" (RABIGER apud PUCCINI, 2017, p. 95). Apesar de a montadora estar menos "contaminada" por todo o processo do filme, ainda assim é recomendado que o diretor acompanhe o processo de perto e que haja confiança mútua entre ambos.

Enquanto Mariana Costa efetuava o primeiro contato com o material bruto, construíamos uma versão do roteiro com tudo considerado relevante, sem preocupação em deixá-lo enxugado ou dinâmico. O primeiro passo foi realizar uma leitura de todo o material transcrito para, em seguida, começar a marcá-lo com canetas de cores distintas. Dividimos o conteúdo em cinco temas, cada um com uma cor: direitos trabalhistas (rosa), direitos autorais (verde), adaptação da língua (azul), ditadura militar (roxo) e começo de carreira (amarelo). Após destacar os trechos pertencentes a cada assunto com sua respectiva cor, iniciamos o processo de recortar estas passagens e colá-las em uma cartolina para construir o roteiro. Por se tratar de uma versão muito inchada do roteiro, foi possível dar uma densidade aos temas e aos personagens com uma extensão que não cabe ou funciona no filme.

Figura 26 – Modelo de transcrição com as marcações por assunto.

Entrevista com Nelson Machado

Tempo	Nome	Fala
00:01:18		Claquete
00:01:20	Igor	Nelson, então...
00:01:21	Nelson	"Fale um pouco"... (risos)
00:01:24	Igor	(risos) O seu começo na carreira não foi diretamente na dublagem, porque você é ator, você começou sendo ator e não estreou na dublagem. Como foi seu caminho como ator até chegar na dublagem?
00:01:36	Nelson	Não, não, exatamente o contrário, eu comecei na dublagem. Isso tudo é regulamento novo, essa história de "então tem que ser formado em ator", isso tudo é invenção de agora, isso nunca foi assim, né? (risos) A dublagem em São Paulo começou com radioatores, ninguém tinha feito teatro nunca na vida, todo mundo fazia rádio, lia, fazia novela de rádio, então é conversa essa história, é invenção. Até porque o teatro não tem nada a ver com a dublagem. A dublagem você tem que, a interpretação da dublagem é uma coisa que tá feita, que tá pronta, você vai reproduzir uma coisa que já está feita. Se a pessoa está sussurrando (começa a sussurrar), se ela está conversando com você em uma mesa para que a outra mesa não escute, ela vai conversar assim, na dublagem você tem que falar assim no microfone. E no teatro (fala alto), você tem que falar assim, fazendo de conta que tá sussurrando, porque senão a quinta fila já não ouve mais você. A interpretação de teatro não tem nada a ver com o que se faz em dublagem, isso é invenção atual. Eu comecei dublando e em seguida fui fazer teatro, quase que no mesmo mês, eu fiz as duas coisas meio simultâneas. Depois fui fazer rádio, muitos anos depois fui fazer televisão, aí fui fazer todo o resto, né? Mas a minha carreira, minha vida artística, minha vida como ator, começou em dublagem.

Fonte: Arquivo pessoal.

O roteiro começou a ser montado em blocos temáticos, adicionando primeiramente o começo de carreira de seis dos sete dubladores que cederam as entrevistas principais – neste ponto, já optamos por não incluir Silvio Navas devido ao seu quadro de saúde à época das filmagens. A ideia com a inserção deste depoimento particular de origem era criar empatia com o espectador, visto que cada personagem contextualiza sua vida no momento em que

entrou para a dublagem (PUCCINI, 2017, p. 39). As histórias são variadas; há quem começou a atuar em teatro de rua, quem era economista e conheceu a dublagem através do cinema brasileiro, quem vivia dificuldades financeiras e arriscou algo novo. Expondo estes detalhes particulares, o espectador poderia envolver-se com maior facilidade nas reivindicações destes dubladores mais adiante. Por uma questão de ritmo e tempo de projeção, a inserção do começo da carreira destes artistas foi descartada em uma das primeiras fases da montagem.

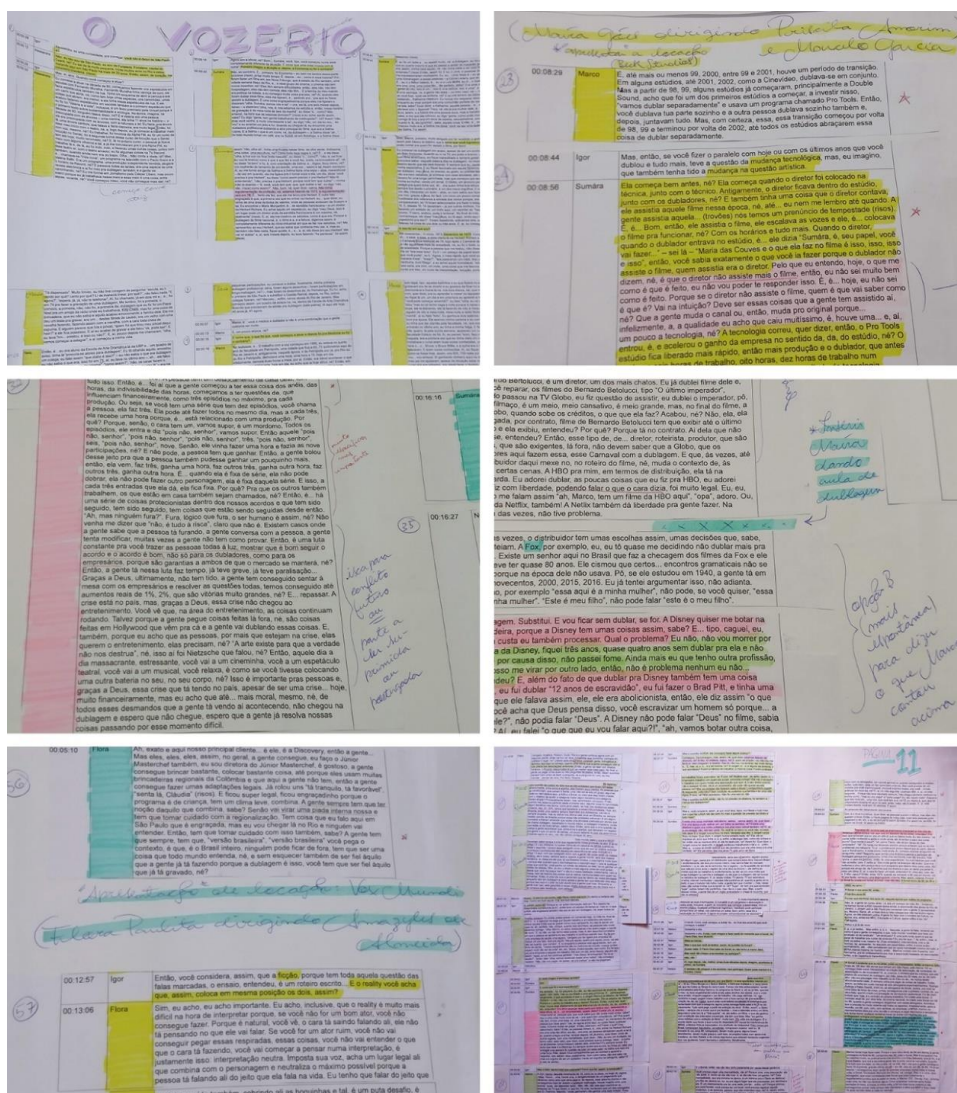
David Howard e Edward Mabley dizem que em roteiros bem estruturados, "o autor canaliza vigorosamente a atenção do público para um dos personagens" (PUCCINI, 2017, p. 39). No caso de "O vozerio", por se tratar de um processo onde várias vozes são consonantes, poderia ser limitador escolher um protagonista que iria mover-se apenas nos domínios de sua entrevista. Ao mesmo tempo, não havia necessidade de tentarmos construir seis personagens para dividirem o protagonismo. Considerando a importância do dublador dentro da história da categoria e a força de seus depoimentos, vimos potencial em três nomes: Flavio Dias, Sumára Louise e Nelson Machado.

O trio, além de depoimentos enérgicos, também possui seus pontos marcantes: Louise foi presidente de uma associação e afastou-se da profissão há mais de 10 anos, Dias foi presidente de uma associação e continua ativo no mercado, Machado é crítico das associações e continua ativo no mercado. O embate criado entre as opiniões dos três surgiu de forma espontânea, não foi fomentada pelo entrevistador, assim como todos eles citam o nome um do outro durante os depoimentos para apontar convergências ou divergências na análise do mercado, o que cria um vínculo entre os personagens. A discussão destes artistas só teve chances de funcionar graças ao embasamento didático fornecido pelos outros nomes que erguem o filme.

A escalada dramática de "O vozerio" foi pensada através dos eixos temáticos definidos. Foi necessário tentar fundamentar o contexto dos personagens para, depois, expor o incômodo, motivação ou desejo deles com a profissão e chegar ao clímax, para, enfim, encerrar a história (PUCCINI, 2017, p. 40). A ideia inicial do roteiro era construída para introduzir os personagens através dos depoimentos que narravam seu início no mercado de dublagem. A abordagem foi rapidamente abandonada, pois apresentava um início lento e demorado, tomando tempo que poderia ser utilizado para debater as questões que motivaram a existência do filme. O início, então, foi redefinido em conjunto entre direção e montagem. A escolha foi trazer a exposição da feitura da dublagem e quais bons sentimentos o trabalho desperta nos profissionais. Em seguida, as pautas trabalhistas iriam surgindo, deixando o histórico das associações para a segunda metade da projeção, por se tratar de um tema mais

denso e que exige certo conhecimento prévio do mercado de dublagem para melhor compreensão.

Inicialmente, os blocos temáticos eram bem delimitados, mas fizemos misturas entre eles para realizar uma prévia de algum assunto mais denso a ser explorado posteriormente, para já abordar alguma problemática que não estivéssemos guardando para os momentos mais críticos ou para gerar maior dinamicidade. Julgamos como os assuntos mais fortes a desvalorização dos dubladores frente aos donos dos estúdios, a pressão feita pelas distribuidoras para que estes artistas cedam seus direitos autorais e a busca por uma unidade na categoria. Estes são os temas com depoimentos mais espontâneos e diversificados, sendo possível extrair declarações fortes e apontar as divergências de análise que existem em qualquer classe trabalhadora.

Figura 27 – Roteiro de "O vozerio".

Fonte: Arquivo pessoal.

Em um filme que os personagens apontam os problemas e reivindicam as soluções, a saída encontrada para encerrá-lo foi com o discurso final de Antonio Moreno na fundação da Dublar, que seria uma espécie de canalizador do desejo de melhoria e transformação das condições de trabalho da categoria. Embora tenhamos feito registros cronologicamente posteriores ao nascimento dessa nova associação, o colocamos como último acontecimento do filme por seu caráter simbólico de união e esperança de novas possibilidades para as lutas encampadas pelos dubladores. Mesmo que este acontecimento não seja necessariamente uma resolução para as demandas dos dubladores, abre portas para que isso se desenvolva. O mercado de trabalho está em constante transformação e “O vozerio” busca fazer um regaste histórico mesclado a um retrato pontual, tornando possível que o final seja aberto.

O roteiro, além dos trechos recortados das transcrições, também contou com anotações das sequências que não se tratavam de entrevistas; direção de dublagem, aula de dublagem, algum painel do Conadub (PUCCINI, 2017, p. 103). Ao ser finalizado, o roteiro com as colagens ficou com 18 páginas de cartolinas dispostas em nove laudas. Este material foi entregue para a montadora Mariana Costa juntamente com uma versão digital, onde reproduzimos a estrutura do roteiro físico para que facilitasse o acesso virtual – neste formato, foram 105 páginas. A forma como o roteiro foi construído dialoga melhor com uma montagem de evidência, em que o argumento é priorizado em detrimento da construção de um tempo-espaço unificado com destaque para os personagens que transitam por este ambiente. Como Bill Nichols expõe, as tomadas da montagem de evidência podem ter sido gravadas com diferença temporal de anos e sem se preocupar com a locação, visto que o objetivo é fortalecer uma retórica consistente (2010, p. 58).

Sendo nosso foco as reivindicações dos dubladores, buscando vozes inseridas neste tema e com conhecimento empírico dele, a “função comprobatória” deste tipo de montagem é essencial, pois se relaciona com uma tentativa de persuasão através da estrutura construída nas sequências (NICHOLS, 2010, p. 58; PUCCINI, 2017, p. 117). O primeiro passo tomado por nossa montadora foi o de seguir fielmente o roteiro, inserindo todas as sequências indicadas nas páginas para construir uma versão que englobasse os assuntos pertinentes na visão do diretor. A partir deste corte dilatado, ela começaria a filtrar e cortar partes excessivas. O roteiro de “O vozerio” na íntegra equivaleu a quase seis horas de filme. Retirando excessos, chegamos a uma versão com 2h15min de duração.

A partir disso, montadora e diretor se reuniram durante alguns dias para tentar encontrar um primeiro corte que pudesse ser apresentado a um pequeno público. Embora já tivessem caído passagens que sequer foram incluídas no corte, como os depoimentos do

começo da carreira dos seis dubladores principais, ainda havia muitos detalhes acerca dos imbróglios trabalhistas e referentes aos direitos autorais, informações que tornavam a projeção ainda mais densa. Pelo fato de a dublagem não ser tratada com detalhes na mídia ou no meio acadêmico, seu processo de feitura não é muito conhecido pelo público geral – o que, consequentemente, impõe obstáculos na abordagem de questões subsequentes que dependem do básico para serem desenvolvidas. No primeiro corte de “O vozerio”, nossa preocupação era levar os conceitos fundamentais ao público para, enfim, conseguir desenvolver os conflitos com a clareza que eles necessitam ter. Ao mesmo tempo que o filme precisava ser estrutural para que os espectadores fossem contextualizados, nossa intenção era conseguir aprofundar a narrativa o suficiente naquilo que objetivamos durante quase um ano e meio de filmagens.

Na sessão em que exibimos a versão, estiveram presentes as colegas Fernanda Teixeira e Jessica Barra, ambas mestrandas do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, o Prof. Sérgio Puccini e a Prof.ª Alessandra Brum. Em outro momento, também exibimos o longa para Daniel Madão, um dos nossos diretores de fotografia que possui experiência com montagem. As opiniões dadas convergiram para a simplificação dos conflitos trabalhistas e de direitos autorais, na intenção de torná-los menos densos e menos extensos, mas sem retirar a força de seu significado. Em compensação, outros momentos tiveram ausência de explanações, deixando os espectadores confusos e sem acesso a conceitos essenciais para a compreensão de passagens posteriores na projeção. Outra recomendação que recebemos foi para retirar o uso das passagens do Conadub no filme, que foram utilizadas para intercalar os depoimentos, pois elas possuíam conteúdo redundante e não auxiliavam para dar uma pausa na verborragia de “O vozerio”.

Mariana Costa, nesta nova etapa, conseguiu reduzir a duração do filme para 1h8min, mantendo sua essência, mas evidenciando a necessidade de ajustes na inteligibilidade de sequências mais complexas. Novamente nos reunimos para inserir e retirar material deste segundo corte, chegando a um estágio satisfatório de conteúdo, mas não de forma. Os depoimentos presentes no filme servem para embasar o essencial da dublagem brasileira e para expor a realidade vivida pelos dubladores, incluindo a presença de relatos fortes e longos. Depois disso, a maior dificuldade se tornou encontrar a harmonia entre as entrevistas e os trechos de respiro ou transição presentes nos intervalos de cada sequência de falas consecutivas.

Para nós, durante a primeira fase de montagem realizada pela amiga Mariana Costa, ficou bem clara a existência de uma divisão em “O vozerio”: a primeira parte com cerca de 40 minutos que trata da memória afetiva referente à dublagem, adaptação de texto, censura e o

embate entre dubladores e empresários, e a segunda parte com cerca de 30 minutos que engloba as duas principais greves e as quatro associações criadas para defender os direitos da categoria. Pelo fato de as duas metades possuírem considerável diferença de tom e também de rostos que as compõem – o segundo segmento basicamente é constituído por relatos dos dubladores veteranos –, os enxertos de transição não funcionariam se mantivéssemos a mesma ideia da primeira metade, que consistiu em apresentar o processo de gravação da dublagem. Testamos diversas saídas; trechos do Conadub, reportagens de jornal ilustrando os depoimentos e continuidade do processo da feitura da dublagem. Dividimos os blocos em tamanhos variados para caber mais ou menos trechos de respiro, mas também esbarrávamos na limitação de material bruto que não fosse *talking heads*.

Figura 28 – Circular interno da categoria durante a greve de 1997 que deu origem ao nome de nosso filme.

O Vozerio

(Rio e São Paulo sem fronteiras)

Informativo da Associação Profissional dos Trabalhadores em Empresas de Dublagem - RJ

Editorial

Dario de Castro

A Força de uma Categoria

Movimento Nacional

MINISTÉRIO DO TRABALHO/DRT-SP DETERMINA

Agenda da Categoria

Fonte: Arquivo pessoal de Alessandra Araújo.

A segunda fase de montagem, assumida pelo colega Daniel Madão, foi utilizada para aprimorar o ritmo da projeção e também definir parte da linguagem do longa, de modo a torná-la uniforme. A saída encontrada pelo montador foi a inclusão de imagens de arquivo que podem ser encontradas na internet, mas que configuram um material valioso com registro de dubladores veteranos. Além disso, os dois blocos anteriormente existentes tornaram-se mais difusos; as passagens acerca das associações de luta dos dubladores foram diluídas a

partir dos 30 minutos de projeção para torná-las menos densas e criar um diálogo com o tema geral do filme, que é o trabalho. Com isso, a duração do documentário também se estendeu, mas, apesar disso, "O vozerio" tornou-se um filme menos pesado do que era em seus primeiros cortes. Essa versão apresentada para a banca de defesa deste trabalho possui 1h37min e todo o processo de montagem e finalização do filme levou dois anos.

Diante de uma versão final do filme, acreditamos que conseguimos adicionar o essencial para a compreensão do público e para sermos honestos com a luta de uma vida de parte dos profissionais que aceitaram compartilhar conosco suas vitórias e frustrações. Acima do caráter de entretenimento ou da generosidade com o espectador, colocamos o respeito com os dubladores envolvidos e a preocupação em retratar com fidelidade a parcela de sua história confiada a nós.

Mesmo que o alcance de "O vozerio" seja limitado, como é comum aos filmes independentes e de origem universitária, nossa expectativa é que para algumas pessoas a realidade dos dubladores seja retirada das sombras. O principal neste trabalho não é uma ode à dublagem, mas sim uma forma de apontar mais um dos tantos setores do audiovisual que os conglomerados estrangeiros sufocam e sucateiam. Independente de estes artistas serem uma peça na difusão de películas hollywoodianas, acima disso são brasileiros enfrentando um mercado de trabalho com dificuldades crescentes. "O vozerio" busca reunir as vozes dos dubladores para verbalizar o desrespeito que estes profissionais sofrem ao mesmo tempo em que são capazes de atingir positivamente tantos espectadores.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. O caráter traiçoeiro das dublagens. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 set. 2007. Ilustrada, E12.

ABTA. Dados do setor. Disponível em <http://www.seta.org.br/abta/dados_do_setor.asp>. Acesso em: 21 de jun. 2019.

AGRELA, Lucas. Netflix chega a 2,2 milhões de assinantes brasileiros. São Paulo, Exame, 6 fev. 2015. Disponível em <https://exame.abril.com.br/tecnologia/netflix-chega-a-2-2-milhoes-de-assinantes-brasileiros/>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

ALIAGA, Víctor. Dublagem brasileira de Doctor Who gera discussão entre dubladores e fãs. São Paulo: IGN Brasil, 2018. Disponível em <https://br.ign.com/doctor-who-1/68070/news/dublagem-brasileira-de-doctor-who-gera-discussao-entre-dubla>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

ALVES, Izilda. Dubladores param de trabalhar. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 mar. 1978.

AMARAL, Luciana; AMORIM, Felipe; BIANCHI, Paula; MAIA, Gustavo; PRAZERES, Leandro. Temer consegue barrar 2ª denúncia na Câmara, mas perde apoio na base. São Paulo: UOL, 25 out. 2017. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2017/10/25/deputados-analisam-segunda-denuncia-contra-temer.htm>. Acesso em: 10 de jul. 2019.

ANATEL. Acessos dos serviços de TV por assinatura continuam em queda. Brasília, 4 fev. 2015. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/dados/acessos-tv-por-assinatura>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

______. TV por assinatura perde 550 mil clientes em 2018. Brasília, 5 fev. 2019. Disponível em <http://www.anatel.gov.br/institucional/ultimas-noticiass/2187-tv-por-assinatura-perde-550-mil-assinantes-em-2018>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

ANCINE. Nova Lei da TV Paga estimula concorrência e liberdade de escolha. Brasília, 27 fev. 2012. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/nova-lei-da-tv-paga-estimula-concorr-ncia-e-liberdade-de-escolha>. Acesso em: 23 jun. 2019.

ANDRADE, Isabella de. Fátima Mourão reforça time para tornar Brasília em polo de dublagem. Brasília: Correio Braziliense, 2016. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2016/07/25/interna_diversao_arte,541486/fatima-mourao-reforca-time-para-tornarbrasilia-em-polo-de-dublagem.shtml>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

ANIME FRIENDS. Conheça os dubladores que estarão presentes no Anime Friends 2019. Disponível em <https://animefriends.com.br/sao-paulo/dubladores/>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

ARANTES, Silvana. A vitória do filme dublado. Folha de São Paulo, São Paulo, 7 jul. 2013. Ilustrada, E1, E3.

______. Espectador prefere filme dublado. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de ago. 2008. Ilustrada, E4.

ARAUJO, Inácio. Agilidade é problema no bom "O informante". Folha de São Paulo, São Paulo, 14 fev. 2004. Ilustrada, E10.

______. Allen vê uma batalha perdida. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 mai. 2005. Ilustrada, E6.

______. O Telecine na era da dublagem. Folha de São Paulo, São Paulo, 1 out. 2004. Ilustrada, E14.

______. Os desencantos da dublagem. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 dez. 2005. Ilustrada, E9.

______. Talento de Jerry Lewis como cineasta nos conduz ao teatro. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 dez. 2015. Ilustrada, C4.

______. Uma opção tão boa que vale ver o TNT. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 dez. 2001. E8.

ARGENTINA. Decreto nº 933, julio 15 de 2013. Reglamentación de la ley nº 23316. Disponível em <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/215000-219999/217418/norma.htm>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

______. Ley nº 23316, mayo 7 de 1986. Establécese su obligatoriedad en la televisación de películas y/o tapes de corto o largometraje, la presentación fraccionada de ellas con fines de propaganda, la publicidad, la prensa y las denominadas "series" que sean puestas en pantalla por dicho medio. Disponível em <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23775/norma.htm>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

AUDTEC GESTÃO CONTÁBIL. Tabelas de valores de salário-mínimo de 1940 a 2019. Disponível em <http://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336>. Acesso em: 10 de abr. 2019.

AUGUSTO, Sérgio. TV, o túmulo da arte cinematográfica. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 jan. 1984. Ilustrada, p. 68.

BADILLO, Estefani Castañeda. “La ley de doblaje atenta contra la cultura y el cine independiente”: Productoras nacionales. Cidade do México: La Crónica de Hoy, 2020. Disponível em <https://www.cronica.com.mx/notas-la_ley_de_doblaje_atenta_contra_la_cultura_y_el_cine_independiente_productoras_nacionales-1146469-2020>. Acesso em: 6 de set. 2020.

BAND. Nova novela turca Minha Vida estreia dia 17 na tela da Band. Disponível em <https://entretenimento.band.uol.com.br/noticias/100000934318/novanovelaturcaminhavidaestreiadia17natel
adaband.html>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

BARCINSKI, André. Enquanto der ibope, dublagem será uma realidade inescapável. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 jan. 2011. Ilustrada, E3.

BASTOS, Igor. O Vozerio: Reflexões sobre a dublagem brasileira através de seus realizadores. 2017. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em <http://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/O-Vozerio-Reflex%C3%B5es-sobre-a-dublagem-brasileira-atrav%C3%A9s-de-seus-realizadores-Igor-Bastos.pdf>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

BERGAMO, Mônica. 'Não iremos abrir mão', diz Gloria Pires sobre direitos autorais. São Paulo, Folha de São Paulo, 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2019/05/nao-iremos-abrir-mao-diz-gloria-pires-sobre-direitos-autorais.shtml>. Acesso em: 14 de jun. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. O som do cinema brasileiro. Filme Cultura, Rio de Janeiro, v. 15, n. 37, p. 2-8, 1981.

BLINN, Miika. The dubbing standard: Its history and efficiency implications for film distributors in the german film market. Berlim, Freie University Berlin, 2008. Disponível em <www.dime-eu.org/files/active/0/BlinnPAPER.pdf>. Acesso em: 9 de set. 2018.

BORGES, Danielle dos Santos. A retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona. Disponível em <http://eptic.com.br/wp-content/uploads/2014/12/a_retomada_do_cinema_brasileiro.pdf>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Informe de mercado: Salas de exibição - 2017. Brasília: Ancine, 2017. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf>. Acesso em: 26 de jun. 2019.

______. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2014. Brasília: Ancine, 2015. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario_2014.pdf>. Acesso em: 14 de jul. 2019.

______. Agência Nacional do Cinema, Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017. Brasília: Ancine, 2017. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2019.

______. Decreto do Conselho de Ministros nº 544, de 31 de janeiro de 1962. Revoga o Decreto nº 50.450, de 12 de abril de 1961, que regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e institui novas normas que passarão a regular a mesma matéria. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decmin/1960-1969/decretodoconselhodeministros-544-31-janeiro-1962-355790-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

______. Decreto nº 50450, de 12 de abril de 1961. Regula a projeção de películas cinematográficas e a propaganda comercial através das emissoras de televisão e dá outras providências. Disponível em <http://legis.senado.gov.br/norma/473021/publicacao/15639936>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

______. Decreto nº 52286, de 23 de julho de 1963. Institui normas que regularão as atividades das estações de rádio e televisão do país. Disponível em <http://legis.senado.leg.br/norma/474980/publicacao/15762853>. Acesso em: 14 de jun. 2019.

______. Decreto nº 95971, de 27 de abril de 1988. Altera a redação dos arts. 34 e 35 do Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, que "regulamenta a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões e dá outras providências". Disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/114398/decreto-95971-88>. Acesso em: 14 de abr. 2019.

______. Decreto-lei nº 603, de 30 de maio de 1969. Altera dispositivos do decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del0603.htm>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

______. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 18 de set. 1964.

______. Diário do Congresso Nacional. Brasília: Congresso Nacional, 29 de jul. 1971.

______. Diário do Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 4 de out. 1957.

______. Diário do Congresso Nacional. Rio de Janeiro: Congresso Nacional, 15 de out. 1957.

______. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Retrato das desigualdades de gênero e raça - Chefia de família. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html>. Acesso em: 2 de jul. 2019.

______. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasil em síntese - Panorama. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/panorama>. Acesso em: 2 de jul. 2019.

______. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2016/2017. Acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2017. Brasília: IBGE, 2018. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101631>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

______. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Mapa do Analfabetismo no Brasil. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, s.d. Disponível em <http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/485756>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

______. Lei nº 4330, de 1º de junho de 1964. Regula o direito de greve, na forma do art. 158, da Constituição Federal. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L4330.htm>. Acesso em: 11 de abr. 2019.

______. Lei nº 5988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L5988.htm>. Acesso em: 13 de abr. 2019.

______. Lei nº 6281, de 9 de dezembro de 1975. Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME - e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/L6281.htm>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

______. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 3 de abr. 2019.

______. Lei nº 8029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8029cons.htm>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

______. Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

______. Lei nº 12091, de 11 de novembro de 2009. Acrescenta inciso VII ao § 2º do art. 81 da Lei no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para incluir o nome dos dubladores nos créditos das obras audiovisuais. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L12091.htm>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

______. Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

______. Projeto de lei nº 213, 13 de julho de 1971. Torna obrigatório, em todo o território nacional, o uso do idioma português em filmes estrangeiros e dá outras providências. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=173242>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 821, de 24 de abril de 2007. Modifica a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, assegurando direitos morais aos dubladores de obras audiovisuais. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=349223>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 2282, de 17 de setembro de 1964. Proíbe a exibição de filmes falados em língua estrangeira. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=201809>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 2567, de 14 de março de 1965. Torna obrigatória a "dublage" para o português de todos os filmes estrangeiros exibidos no Brasil. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=204675>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 2584, de 25 de outubro de 2011. Dispõe sobre a dublagem de filmes estrangeiros exibidos por meio de emissoras de radiodifusão de sons e imagens (televisão) abertas, e por canais transmitidos por meio de televisão por assinatura cuja programação seja empacotada em território nacional. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=524958>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 4681, de 16 de maio de 2001. Dispõe sobre a dublagem de filmes estrangeiros importados para exibição através de radiodifusão de sons e imagens (televisão) por assinatura e fitas ou discos para vídeo. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=28548>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

______. Projeto de lei nº 6741, de 15 de março de 2006. Dispõe sobre a obrigatoriedade de dublagem, em língua portuguesa, de obras cinematográficas produzidas em idioma estrangeiro e apresentadas em salas comerciais de exibição pública em todo o Território Nacional. Disponível em <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=317457>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

BRENTANO, Laura. Netflix chega ao Brasil por R$15 ao mês. São Paulo: G1, 2011. Disponível em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

BRITO, Edivaldo. YouTube faz 10 anos: descubra qual foi o primeiro vídeo do site. TechTudo, 16 fev. 2015. Disponível em <https://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2015/02/youtube-faz-10-anos-descubra-qual-foi-o-primeiro-video-do-site.html>. Acesso em: 5 de jul. 2019.

BSB STUDIOS. Dublagem e legendagem. Disponível em <https://bsbstudios.tv/servicos/dublagem-e-legendagem/>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

BUTCHER, Pedro. Cresce demanda por cópias dubladas. Rio de Janeiro: Filme B, 23 jul. 2007, n. 505. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/boletim/edicao-505-23-07-2007?p=1>. Acesso em: 29 de jun. 2019.

CADASTRO NACIONAL. Dublar (Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem). Disponível em <https://www.brasilcnpj.com/empresa/dublar-associacao-brasileira-de-atores-e-diretores-dedublagem/c9vLj9tCy>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

CAMBARÁ, Isa. Emissoras de TV estão driblando a Justiça. Folha de São Paulo, Rio de Janeiro, 22 set. 1979.

CANUTO, Luiz Cláudio. Em 1935 surgiu A Hora do Brasil, mais conhecida como A Voz do Brasil. Brasília, Rádio Câmara, 2012. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/RADIO-CAMARA/422859-EM-1935-SURGIU-A-HORA-DO-BRASIL,-MAIS-CONHECIDA-COMO-A-VOZ-DO-BRASIL.html>. Acesso em: 2 de jun. 2019.

CARVALHO, Bruno. A dublagem é o novo padrão da TV paga. São Paulo: Ligado em Série, 2011. Disponível em <https://www.ligadoemserie.com.br/2011/08/a-dublagem-e-o-novo-padrao-da-tv-paga/>. Acesso em: 24 de jun. 2019.

______. Conteúdo dublado é preferência absoluta no Brasil, segundo dados da Netflix. São Paulo: Ligado em Série, 2017. Disponível em <https://www.ligadoemserie.com.br/2017/08/conteudo-dublado-e-preferencia-absoluta-no-brasil- segundo-dados-da-netflix/#.XMICmth7nIU>. Acesso em: 14 de abr. 2019.

CARVALHO, Laura. Valsa brasileira: Do boom ao caos econômico. São Paulo: Todavia, 2018.

CARVALHO, Sandra. Cultura embaixo da ponte. O Globo, Brasília, 4 out. 1987.

CASTRO, Daniel. Na lanterna do Ibope, Fox dubla série e filme. Folha de São Paulo, São Paulo, 6 jul. 2007. Ilustrada, E14.

______. Pesquisa revela “luta de classes” por programas dublados e legendados. São Paulo: Notícias da TV, 2016. Disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/pesquisa-escancara-luta-de-classes-porlegendas-na-tv-paga-10442>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

______. TV paga chega a 58 milhões, mas tem menor crescimento em 8 anos. São Paulo: Notícias da TV, 2014. Disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/tv-pagachega-a-58-milhoes-mas-tem-menor-crescimento-em-8-anos-2232>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

CEZAR, Mabel. Amenizando o sotaque na dublagem. YouTube, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wbhMYaq3YYM>. Acesso em: 5 de dez. 2019.

______; IMMEDIATO, Rayani. Existe dublagem em outros estados? YouTube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E5lDUDMu7p8>. Acesso em: 18 de jul. 2019

______. Mapa metal: os passos para a tradução de sucesso. Sociedade Brasileira de Dublagem: São Paulo, 2018. Disponível em <https://www.academia.edu/35127599/OS_PASSOS_PARA_A_TRADU%C3%87%C3%83O_DE_SUCESSO>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

CHAVES, Goevano Moreira. Sob o desígno moral: O cinema além do filme (1900-1964). 2018. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CORRÊA, Marcello. Brasil é o 10º país mais desigual do mundo. O Globo, Rio de Janeiro, 21 mar. 2017. Disponível em <https://oglobo.globo.com/economia/brasil-o-10-pais-mais-desigual-do-mundo-21094828>. Acesso em: 2 de jul. 2019.

CORREIO BRAZILIENSE. Artistas exigem um “tratamento digno”. Brasília, 29 abr. 1987.

______. Cinema. Brasília, 15 abr. 1970.

COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

D'ALMEIDA, Neville. Os diretores. Filme Cultura, Rio de Janeiro, v. 15, n. 37, p. 18-24, 1981.

D'ARAÚJO, Maria Celina. O AI-5. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2017. Disponível em <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

DANAN, Martine. Dubbing as an expression of nationalism. Meta, Montreal, v. 36, n. 4, p. 606-614, 1991. Disponível em <https://id.erudit.org/iderudit/002446ar>. Acesso em: 22 de set. 2018.

DÁVILA, Sérgio. Catequismo pontua o livro e o filme. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 dez. 2005. Ilustrada, E6.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. Niterói, Tempo, v. 14, n. 28, p. 123-143, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>. Acesso em: 15 de jun. 2019.

DUARTE, B.J. Cinema e língua, de novo... Folha de São Paulo, São Paulo, 31 de dez. 1957. Folha de Cinema.

______. A dublagem e o Conselho de Ministros. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 de mai. 1962. Cinema no Mundo, p. 10.

DUBLADORES da Universal Cinergía Dubbing. YouTube, 2014. Disponível em <https://youtu.be/0g9rSZP4Iq4>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

DUBLANET. Banco de dados - Animações no cinema 2017. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?31556-Anima%E7%F5es-no-Cinema-2017>. Acesso em: 11 de jul. 2019.

______. Banco de dados - Cinema 2017. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?30402-Cinema-2017>. Acesso em: 11 de jul. 2019.

______. Banco de dados - Malévola. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?20564-Mal%E9vola-(Maleficent)>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

______. Banco de dados - Nove rainhas. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?28574-Nove-Rainhas-(Nueve-Reinas)>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

______. Banco de dados - O Hobbit: A batalha dos cinco exércitos. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?22398-O-Hobbit-A-Batalha-dos-Cinco-Ex%E9rcitos-(The-Hobbit-The-Battle-of-the-Five-Armies)&highlight=cinco+ex%E9rcitos>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

DUBLAPÉDIA BRASIL. Dubladores em Greve, 1997. Disponível em <https://www.facebook.com/DublapediaBR/photos/dubladores-em-greve-1997/515146955234192/>. Acesso em: 10 de abr. 2019.

ECAD. Artistas e outros profissionais da música receberam R$971 milhões do Ecad em 2018. Disponível em <https://www3.ecad.org.br/em-pauta/Paginas/artistas-e-outros-profissionaisda-musica-receberam-971-milhoes-do-ecad-em-2018.aspx>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

ESMAS. Nuestra historia. Ciudad de México, s.d. Disponível em <https://web.archive.org/web/20021229030449/http://www.esmas.com/televisa/notas/nota_11.html>. Acesso em: 8 de jun. 2019.

EXAME. 95% de novos clientes de TV por assinatura são classe C ou D. São Paulo, 2013. Disponível em <http://exame.abril.com.br/tecnologia/95-de-novos-clientes-de-tv-por-assinatura-sao-classe-c-ou-d/>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

FELTRIN, Ricardo. Na era digital, 53% dos assinantes de TV paga ainda veem só canais abertos. São Paulo: UOL, 2019. Disponível em <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2019/05/13/1-ano-apos-era-digital-53-das-tvs-pagas-ainda-so-veem-canais-abertos.htm>. Acesso em: 22 de jun. 2019.

______. No Brasil, Netflix fatura R$ 1,4 bi, tem 50 funcionários e nenhum chefe. São Paulo: UOL, 2018. Disponível em <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2018/12/26/no-brasil-netflix-fatura-r-14-bi-tem-50-funcionarios-e-nenhum-chefe.htm>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

FERREIRA, Marcelo Costa. Os processos constituintes de 1946 e 1988 e a definição do papel do Congresso Nacional na política externa brasileira. Brasília, Rev. Bras. Polít. Int., v. 53, n. 2, p. 23-48, 2010.

FILME B. Calendário de estreias 2017. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/calendario-de-estreias?tp=y&field_estreia_data_estreia_value[min][date]=2017-01-01&field_estreia_data_estreia_value[max][date]=2018-01-01>. Acesso em: 12 de jul. 2019.

FIORATTI, Gustavo. Governo suspende cobrança de direitos autorais no audiovisual. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 abr. 2019. Disponível em

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/governo-suspende-cobranca-de-direitos-autorais-no-audiovisual.shtml>. Acesso em: 15 de jul. 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. Aprovada a regulamentação do Ecad. Brasília, 14 jun. 1982.

______. Artistas vão ao Palácio falar com Figueiredo. São Paulo, 2 jun. 1981.

______. Atores vão ao STF contra a Globo. São Paulo, 9 jun. 1983.

______. Carioquês. São Paulo, 12 dez. 2001. A3.

______. Comunicado. São Paulo, 15 fev. 2010.

______. Direito autoral. São Paulo, 15 ago. 1978.

______. Direitos autorais pelo computador. São Paulo, 11 out. 1979.

______. Dubladores ainda sem acordo. São Paulo, 25 mar. 1978.

______. Dubladores cariocas fazem paralisação por salários. São Paulo, 14 mar. 1997.

______. Dublador cria a personalidade brasileira do Dr. Zachary Smith, 25 jan. 1988.

______. Dubladores discutem greve. São Paulo, 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280715.htm>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

______. Dubladores do Rio e de SP continuam parados. São Paulo, 27 mai. 1978.

______. Dubladores entram em greve hoje. São Paulo, 15 set. 1997.

______. Dubladores formalizam suas reivindicações. São Paulo, 1978. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/03/22/21//4281428>. Acesso em: 10 de abr. 2019.

______. Dubladores param em ‘advertência’. São Paulo, 30 jul. 1997.

______. Dubladores podem ficar em greve até 8 de maio. São Paulo, 28 abr. 1978.

______. Dublagem. São Paulo, 10 ago. 2015.

______. Greve dos dubladores parece chegar ao fim. São Paulo, 19 jul. 1978.

______. Harry Potter. São Paulo, 9 dez. 2001. A3.

______. Não haverá aumento para os dubladores. São Paulo, 11 ago. 1978.

______. Nenhum acordo entre empresas e dubladores. São Paulo, 9 mai. 1978.

______. MinC autoriza cinema e TV a cobrar direitos autorais, a exemplo dos músicos. São Paulo, 3 dez. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/minc-autoriza-setor-audiovisual-a-cobrar-direitos-autorais.shtml>. Acesso em: 13 de jul. 2019.

FONSÊCA, José Alberto da. Cinema em revista. Revista de Cinema, Belo Horizonte, n. 1, p. 41-42, 1961.

FONSECA, Lilian. JT rejeita ação de associação de dubladores por falta de autorização expressa. Brasília: Tribunal Superior do Trabalho, 2012. Disponível em <http://www.tst.jus.br/es/noticias/-/asset_publisher/89Dk/content/id/746853>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

FORATO, Thiago. Filme de maior audiência em 2007, "As Branquelas" terá seis exibições em quatro dias na TV paga. Na Telinha, 17 ago. 2017. Disponível em <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/08/17/filme-de-maior-audiencia-em-2007-as-branquelas-tera-seis-exibicoes-em-quatro-dias-na-tv-paga-109792.php>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FORTINO, Leandro. Público quer ver mais filmes dublados. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 ago. 2007. Ilustrada, E3.

FOX PREMIUM. Assine Fox Premium. Disponível em <https://foxplay.com/br/premium>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

FRANCO, Ana Paula. Dubladora brasileira traz experiência e conhecimento para o Sul da Flórida. Miami: AcheiUSA, 2018. Disponível em <https://www.acheiusa.com/Noticia/dubladora-brasileira-traz-experiencia-e-conhecimentopara-o-sul-da-florida-55017/>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

FRANZINI, Renato. Greve dos dubladores já tira programas do ar. São Paulo: Folha de São Paulo, 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/04/ilustrada/4.html>. Acesso em: 14 de abr. 2019.

FREIRE, Rafael de Luna. Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros. Famecos, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1168-1191, 2014.

______. “Versão brasileira” - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Ciberlegenda, Niterói, 2011.

FREITAS, Janio de. Mais um ato típico. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 mai. 1988.

FUENTE, Columba Vértiz de la. Estalla la polémica del doblaje en el cine. Proceso: Cidade do México, 2020. Disponível em <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2020/2/15/estalla-la-polemica-del-doblaje-en-el-cine-238574.html>. Acesso em: 4 de set. 2020.

FURQUIM, Fernanda. Justiça rejeita recurso da Fox contra dublador de Jack Bauer. São Paulo: Veja, 2011. Disponível em <https://veja.abril.com.br/blog/temporadas/justica-rejeitarecurso-
da-fox-contra-dublador-de-jack-bauer/>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

GALI, Julio Cesar et al. Comorbidades, intercorrências clínicas e fatoresassociados à mortalidade em pacientes idososinternados por fratura de quadril. Revista Brasileira de Ortopedia, São Paulo, v. 53, n. 5, p. 543-551, 2018.

GENESTRETI, Guilherme. Disputa entre dubladores e estúdios vai parar na polícia. São Paulo: Folha de São Paulo, 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1554398-disputa-entre-dubladoreseestudios- vai-parar-na-policia.shtml>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

______. Pesquisa revela que 6 em 10 brasileiros preferem filmes dublados. São Paulo, Folha de São Paulo, 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pequisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

GIANNOTTI, Vito. Muralhas da linguagem. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

GILBERT, Ben. YouTube now has over 1.8 billion users every month, within spitting distance of Facebook's 2 billion. Business Insider, 4 mai. 2018. Disponível em <https://www.businessinsider.com/youtube-user-statistics-2018-5?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+typepad%2Falleyinsider%2Fsilicon_alley_insider+%28Silicon+Alley+Insider%29>. Acesso em: 6 de jul. 2019.

GOIS, Ancelmo. O brasileiro lê muito pouco, independentemente da classe social; veja os dados. Rio de Janeiro, O Globo, 8 mai. 2019. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/o-brasileiro-le-muito-pouco-independentemente-da-classe-social-veja-os-dados.html>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

GUIMARÃES, Eduardo. A língua portuguesa no Brasil. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 24-28, 2005. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200015>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

GUTIÉRREZ, Vicente. AMACC pide prohibir doblaje al español de películas en México. Cidade do México: El Economista, 2019. Disponível em <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/AMACC-pide-prohibir-doblaje-al-espanol-de-peliculas-en-Mexico-20190709-0188.html>. Acesso em: 5 de set. 2020.

______. CEMID rechaza propuesta antidoblaje en la ley de cine. Cidade do México: El Economista, 2019. Disponível em <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/CEMID-rechaza-propuesta-antidoblaje-en-la-ley-de-cine-20190714-0064.html>. Acesso em: 3 de set. 2020.

______. Intérpretes también rechazan la ley Batres de doblaje. Cidade do México: El Economista, 2020. Disponível em < https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Interpretes-tambien-rechazan-la-ley-Batres-de-doblaje-20200205-0125.html>. Acesso em: 13 de set. 2020.

______. Todas las películas en otro idioma se doblarían el español en México. Cidade do México: El Economista, 2020. Disponível em

<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Todas-las-peliculas-en-otro-idioma-se-doblarian-al-espanol-en-Mexico-20200129-0139.html>. Acesso em: 5 de set. 2020.

HBO GO. Home. Disponível em <www.hbogo.com.br/?>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

HINTON, Jeff. Everything you need to know about ADR (and didn't know to ask). Fame.io, 11 jun. 2018. Disponível em <https://blog.frame.io/2018/06/11/adr-primer/>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

INTERARTIS. Quem somos. Disponível em <https://www.interartis.org.br/>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

JAMBEIRO, Othon. A TV no Brasil do século XX. Salvador: EDUFBA, 2002.

JIMENEZ, Keila. Atrás da classe C, FX entra no time dos dublados. Folha de São Paulo, São Paulo, 8 ago. 2011. Outro Canal, Ilustrada, E8.

______. Canais dublados vencem queda de braço na TV paga. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 dez. 2014. Outro Canal, Ilustrada, E10.

______. Cautela, português, resgate. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 out. 2012. Outro Canal, Ilustrada, E8.

______. Filmes na TV aberta perdem quase metade de sua plateia. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 set. 2013. Outro Canal, Ilustrada, E10.

KEATING, Carla Mereu. "100% italian": The coming of sound cinema in Italy and state regulation on dubbing. Californian Italian Studies, Berkeley, v. 4, n. 1, 2013. Disponível em <https://escholarship.org/uc/item/7f86023v>. Acesso em: 21 de set. 2018.

LAPORTA, Taís. Renda domicilar per capita no Brasil foi de R$1373 em 2018, mostra IBGE. G1, 2019. Disponível em <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/02/27/renda-domiciliar-per-capita-no-brasil-foi-de-r-1373-em-2018-mostra-ibge.ghtml>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

LESSA, Leandro Pereira. A dublagem no Brasil. 2002. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em <www.ufjf.br/facom/files/2013/04/Leandro-Pereira-Lessa.pdf>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

LOPES, Roberto. Na Copa, Sarney inaugura sua emissora de TV. Folha de São Paulo, São Luís, 11 mai. 1986.

MACHADO, Dilma. Falando sobre tradução para dublagem. YouTube, 2013. Disponível em <https://youtu.be/vVq3slKp6DQ>. Acesso em: 4 de abr. 2019.

MACHADO, Nelson. Versão brasileira. Rio de Janeiro: Valente, 2013.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. Som-imagem no cinema. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARIA, Laura. A dublagem brasileira mostra toda sua força e tem profissionais em BH. Belo Horizonte: O Tempo, 2017. Disponível em <https://www.otempo.com.br/divers %C3%A3o/magazine/a-dublagem-brasileira-mostra-toda-sua-for%C3%A7a-e-temprofissionais-em-bh-1.1518301>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

MASINI, Fernando. Exibidores apostam mais em filmes sem legendas. São Paulo, Folha de São Paulo, 15 nov. 2013. Ilustrada, E7.

MATTOS, Laura. Roteiristas, diretores e atores brigam para receber por reprises em várias plataformas. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 set. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/roteiristas-diretores-e-atores-brigam-para-receber-por-reprises-em-varias-plataformas.shtml>. Acesso em: 14 de jul. 2019.

______. TVs e cinemas tentarão reverter cobrança por direitos autorais. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 dez. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/tvs-e-cinemas-tentarao-reverter-cobranca-por-direitos-autorais.shtml>. Acesso em: 14 de jul. 2019.

MATTOS, Sérgio. História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MCCLINTOCK, Pamela. Netflix becomes first streamer to join the Motion Picture Association of America. Los Angeles: The Hollywood Reporter, 2019. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-advanced-talks-join-mpaa-1177926>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

MELO, Demian de Bezerra. O plebiscito de 1963: Inflexão de forças na crise orgânica dos anos sessenta. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em <www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2009_Demian_Bezerra_de_Melo-S.pdf>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 1964 a 1985: 21 anos de resistência e luta. Brasília, 2015. Disponível em <http://www.memorialdademocracia.com.br/timeline/21-anos-de-resistencia-e-luta>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

______. 1985 a 2002: Reconstruindo a democracia. Brasília, 2015. Disponível em <http://www.memorialdademocracia.com.br/timeline/a-reconstrucao-da-democracia>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

______. País tem democracia ‘relativa’, diz Geisel. Brasília, 2015. Disponível em <http://memorialdademocracia.com.br/card/pais-tem-democracia-relativa-dizgeisel#card-171>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

MENDOZA, Gardenia. Arrecia la competencia en la industria del doblaje al español. Los Angeles, La Opinión, 4 nov. 2015. Disponível em <https://laopinion.com/2015/11/04/arrecia-la-competencia-en-el-boom-del-doblaje-al-espanol/>. Acesso em: 18 de jun. 2019.

MESQUITA, Lígia. Canais dublados vencem queda de braço na TV paga. São Paulo, Folha de São Paulo, 2014. Disponível em <http://outrocanal.blogfolha.uol.com.br/2014/12/19/canais-dublados-vencem-queda-de-braco-na-tv-paga/>. Acesso em: 13 de jun. 2019.

MÉXICO. Ley Federal de Cinematografía. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992. Disponível em <www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/103_061120.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2020.

______. Ley Federal del Derecho de Autor. Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996. Disponível em <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Documentos/Federal/html/wo17068.html>. Acesso em: 12 de set. 2020.

______. Ley Federal del Trabajo. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 1º de abril de 1970. Disponível em < http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/125_110121.pdf>. Acesso em: 12 de set. 2020.

MÍDIA EM FOCO. Saiba como a disputa pelo mercado de dublagem voltou com tudo. Rio de Janeiro, TV Brasil, 2018. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/midia-em-foco/2018/05/dublagem>. Acesso em: 18 de jul. 2019.

MPAA. Theatrical and Home Entertainment Market Environment Report 2017. Disponível em <https://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2018/04/MPAA-THEME-Report-2017_Final.pdf>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

MULGAN, Geoff. The question of quality. Londres: British Film Institute Publishing, 1990.

NETFLIX. Onde a Netflix está disponível? Disponível em <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

______. Perguntas frequentes sobre o faturamento da Netflix. Disponível em <https://help.netflix.com/pt/node/41049?ui_action=kb-article-popular-categories>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

NICACIO, Adriana. A classe C vai ao paraíso. São Paulo: Istoé, 2010. Disponível em <http://istoe.com.br/96820_A+CLASSE+C+VAI+AO+PARAISO/>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

OFFICE OF THE HISTORIAN. Memorandum from Director of Central Intelligence Colby to

Secretary of State Kissinger. Washington, 2018. Disponível em <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1969-76ve11p2/d99?platform=hootsuite>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

OLSEN, Erik. Dublagem estoura na Alemanha, dominando mercado de filmes estrangeiros. The New York Times, Berlim, 28 ago. 2014. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/dublagem-estoura-na-alemanha-dominando-mercado-de-filmes-estrangeiros-13754890>. Acesso em: 16 jul. 2019.

ORTIZ, Amira. Las distintas voces de la iniciativa de doblaje en México. Cidade do México: Sector Cine, 2020. Disponível em <https://www.sectorcine.com/noticias/las-distintas-voces-de-la-iniciativa-de-doblaje-en-mexico/>. Acesso em: 2 de set. 2020.

PADRIM. Estúdio Voxtellar: estúdio brasiliense focado em dublagem e sua especialização. Disponível em <https://www.padrim.com.br/voxtellar>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

PARIONA, Amber. Which countries read the most? World Atlas, 1 ago. 2017. Disponível em <https://www.worldatlas.com/articles/the-countries-that-read-the-most.html>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

PEREIRA, Geraldo Santos. Plano geral do cinema brasileiro: História, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

PESSOA, Gabriela Sá. "Os Dez Mandamentos" bate recorde de bilheteria "esgotando" salas vazias. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2016. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1759482-os-dez-mandamentos-bate-recorde-de-bilheteria-esgotando-salas-vazias.shtml>. Acesso em: 30 de jun. 2019.

PRENSARIO INTERNACIONAL. Grupo Macías celebrates its 50th anniversary. Disponível em <https://prensario.tv/novedades/846-grupo-macias-celebrates-its-50-anniversary>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

PRIME VIDEO. Home. Disponível em <www.primevideo.com/>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção. 3. ed. Campinas: Papirus, 2017.

REID, Brent. Multiple-Language Version Film: A Curious Moment in Cinema History. Brenton Film, 2015. Disponível em <https://www.brentonfilm.com/articles/the-multiple-language-version-film-a-curious-moment-in-cinema-history>. Acesso em: 12 de set. 2020.

______. Multiple-Language Version Film Collector’s Guide, Part 2. Brenton Film, 2015. Disponível em <https://www.brentonfilm.com/articles/multiple-language-version-film-collectors-guide-part-2#dracula-1931>. Acesso em: 12 de set. 2020.

REVISTA FILME B. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2015. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/revista-filmeb-web.pdf>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

______. Rio de Janeiro: Filme B, mai. 2019. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/filmeb-inverno2019_site.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

______. Rio de Janeiro: Filme B, set. 2009. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/revista/revista/setembro2009.pdf>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

RIBEIRO, Lúcio. "Ano 2" resolve alguns mistérios e traz novos. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 mar. 2006. Ilustrada, E1.

RICCO, Flavio. TV paga parece aceitar passivamente o seu fim. Rio de Janeiro, O Dia, 29 mar. 2019. Disponível em <https://odia.ig.com.br/colunas/flavio-ricco/2019/03/5630041-tv-paga-parece-aceitar-passivamente-o-seu-fim.html>. Acesso em: 12 jul. 2019.

ROCKMANN, Roberto. Como a ascensão da classe C causou uma revolução social. São Paulo: Carta Capital, 2014. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/maisadmiradas/como-a-ascensao-da-classe-c-causou-uma-revolucao-social-2482.html>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. Olha quem está falando. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 jan. 2011. Ilustrada, E1.

______; ROXO, Elisangela. TV vira dublada e "esquece" som original. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 out. 2011. Ilustrada, E8.

RODRIGUES, Maria Fernanda. 44% da população brasileira não lê e 30% nunca comprou um livro, aponta pesquisa Retratos da Leitura. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 mai. 2016. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

SADOUL, Georges. História do cinema mundial, volume 1: Das origens a nossos dias. Rio de Janeiro: Martins, 1963.

SALDANHA, Patrícia. A modernização da lei de direitos autorais. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticiasddi/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/a-modernizacao-da-lei-de-direitos-autorais-453278/18021>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

SANDER, Montserrat Mendoza. El doblaje y el español neutro en las películas de animación de Disney. 2015. Monografia (Grado en Traducción e Interpretación) - Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, Vic. Disponível em <http://repositori.uvic.cat/handle/10854/4144>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

SARAIVA, Adriana; PERET, Eduardo. Desemprego sobe para 12,7% com 13,4 milhões de pessoas em busca de trabalho. Brasília, IBGE, 30 abr. 2019. Disponível em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/24283-desemprego-sobe-para-12-7-com-13-4-milhoes-de-pessoas-em-busca-de-trabalho>. Acesso em: 11 de jul. 2019.

SATED/SP. Acordo coletivo de trabalho - Dublagem 2016/2017. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/wp-content/uploads/pdf/TACORDO_COLETIVO_DUBLAGEM_2016-2017_final.pdf>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

______. Profissões. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/drt/profissoes/>. Acesso em: 17 de abr. 2019.

SELIGMAN, Felipe; SOUZA, Leonardo. Grampo da PF indica que Sarney usou jornal e TV para atacar grupo de Lago. Brasília: Folha de São Paulo, 2009. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0802200912.htm>. Acesso em: 12 de set. 2020.

SIMIS, Anita. Concine – 1976 a 1990. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3189/2297>. Acesso em: 19 de jun. 2019.

SILVA, Paulo Henrique. Atores mineiros driblam sotaque para dublar estrelas de Hollywood. Belo Horizonte: Hoje em Dia, 2015. Disponível em <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/atores-mineiros-driblam-sotaque-para-dublarestrelas-de-hollywood-1.312965>. Acesso em: 16 de abr. 2019.

SILVEIRA, Helena. A difícil arte de falar pelos outros. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 mar. 1978.

SIMÕES, Inimá. Roteiro da intolerância: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999.

SIQUEIRA, Marita. Estúdio de dublagem local ganha o mercado nacional. Campinas: Correio do Povo, 2015. Disponível em <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/03/impresso_caderno_c/249608-estudio-dedublagem-local-ganha-o-mercado-nacional.html>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

SKY. Pacotes Pós-Pago. Disponível em <https://assine.sky.com.br/tv/pos-pago>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

SODRÉ, Muniz. O monopólio da fala. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SOUND IDEAS. What is foley? Disponível em <https://www.sound-ideas.com/Page/what-is-foley.aspx>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

STEVE, Oscar. Iniciativa de Morena sobre doblaje en México se diluye: 30% de copias de películas con idioma distinto al español se doblarían. Cidade do México: Xataka México, 2020. Disponível em < https://www.xataka.com.mx/cine-y-tv/iniciativa-morena-doblaje-mexico-se-diluye-30-copias-peliculas-idioma-distinto-al-espanol-se-doblarian>. Acesso em: 7 de set. 2020.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Consulta processual: Ag nº 1240190 / SP (2009/0196937-0) autuado em 12/11/2009. Disponível em

<https://ww2.stj.jus.br/processo/pesquisa/?src=1.1.2&aplicacao=processos.ea&tipoPesquisa=tipoPesquisaGenerica&num_registro=200901969370>. Acesso em: 15 de abr. 2019.

TELEVISA. Telesistema Mexicano: fusión de ideas. Ciudad de México, 2014. Disponível em <https://www.televisa.com/corporativo/noticias/762500/telesistema-mexicano/>. Acesso em: 8 de jun. 2019.

THE MOTION PICTURE PRODUCTION CODE. The Production Code of the Motion Picture Industry (1930-1967). Disponível em <http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

THE WALT DISNEY COMPANY. New Star Wars and Marvel Series announced for Disney+ streaming service. Disponível em <https://www.thewaltdisneycompany.com/new-star-wars-and-marvel-series-announced-for-disney-streaming-service/>. Acesso em: 9 de jul. 2019.

______. The Walt Disney Company to acquire Twenty-First Century Fox, Inc., after spinoff of certain businesses, for $52.4 billion in stock. Disponível em <https://www.thewaltdisneycompany.com/walt-disney-company-acquire-twenty-first-centuryfox-inc-spinoff-certain-businesses-52-4-billion-stock-2/>. Acesso em: 11 de abr. 2019.

TOLENTINO, Mariana. Kirikou e a feiticeira: A produção da dublagem. 2018. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em <http://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/TCC-Mariana-Tolentino.pdf>. Acesso em: 4 de abr. 2019.

TOMAZZONI, Marco. Filmes médios e classe C devem garantir o cinema brasileiro em 2011. São Paulo: IG, 2010. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/filmes-medios-e-classe-c-devem-garantir-cinema-brasileiro-em-2011/n1237901444437.html>. Acesso em: 30 de jun. 2019.

TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Processo: 0116500-61.2006.5.01.0043 – RO. Rio de Janeiro, 7 de junho de 2011.

______. Recurso ordinário TRT RO 0100600-38.2006.5.01.0043. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012.

TUDO SOBRE TV. História da TV. 2010. Disponível em <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv80.htm>. Acesso em: 10 de jun. 2019.

UNESCO. Panorama setorial da internet. Universalização do acesso, v. 8, n. 1, mar. 2016. Disponível em <https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/6/Panorama_Setorial_11.pdf>. Acesso em: 5 de jul. 2019.

UNIVERSAL CINERGIA. Site oficial. Disponível em <https://www.universalcinergia.com>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

UNIVERSO AIC. Relíquias da dublagem: I Love Lucy. Disponível em <http://universoaicsp.blogspot.com/2014/07/reliquias-da-dublagem-03-i-love-lucy.html>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

UP VOICE – DUBLAGEM E LEGENDAGEM. Site oficial. Disponível em <https://www.upvoice.com.br>. Acesso em: 18 de abr. 2019.

VARELLA, Claudia. Quer ser dublador de séries? Não precisa de voz bonita e ganha R$126/hora. São Paulo: UOL, 2018. Disponível em <https://economia.uol.com.br/empregos-e-carreiras/noticias/redacao/2018/07/18/curso-para-ser-dublador-escola-de-dublagem.htm>. Acesso em: 14 de abr. 2019.

VILLA, Rosa María Palencia. El doblaje audiovisual ¿barrera o puente en el diálogo multicultural? Problemas y propuestas. In: Fòrum Universal de las Cultures, 2004, Barcelona. Disponível em <www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/27_palencia.pdf>. Acesso em: 16 de jul. 2019.

VILLAS BÔAS, Bruno. IBGE: TV por assinatura perde espaço com crise e serviço de streaming. Rio de Janeiro, Valor Econômico, 20 dez. 2018. Disponível em <https://www.valor.com.br/brasil/6033853/ibge-tv-por-assinatura-perde-espaco-com-crise-e-servico-de-streaming>. Acesso em: 4 de jul. 2019.

VILLAÇA, Pablo. Os malefícios da dublagem. Belo Horizonte: Cinema em Cena, 2011. Disponível em <https://diariodebordo.cinemaemcena.com.br/?p=436>. Acesso em: 3 de jul. 2019.

VILLELA, Gustavo. As greves dos metalúrgicos no ABC paulista, a criação do PT e a prisão de Lula. Rio de Janeiro: O Globo, 2019. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/as-greves-dos-metalurgicos-no-abcpaulista-criacao-do-pt-a-prisao-de-lula-10141275>. Acesso em: 11 de abr. 2019.

VSI. Dubbing services. Disponível em <https://www.vsi.tv/services/dubbing-services-0>. Acesso em: 19 de abr. 2019.

YOUTUBE PREMIUM. YouTube e YouTube Music sem anúncios e acesso ao conteúdo do YouTube Originals. Disponível em <https://www.youtube.com/red?hl=pt&gl=BR>. Acesso em: 23 de jun. 2019.

FILMAGENS

AMORIM, Priscila. Entrevistada por Igor Bastos. Rio de Janeiro, 11 ago. 2017.

ARAÚJO, Alessandra. Entrevistada por Igor Bastos. São Paulo, 17 mar. 2016.

BORTOLETTO, Marli. Entrevistada por Igor Bastos. São Paulo, 24 set. 2016.

COSTA, Marco Antonio. Entrevistado por Igor Bastos. Rio de Janeiro, 2 abr. 2016.

DIAS, Flavio. Entrevistado por Igor Bastos. São Paulo, 26 set. 2016.

GARCIA, Marcelo. Entrevistado por Igor Bastos. Rio de Janeiro, 11 ago. 2017.

GÓES, Maíra. Entrevistada por Igor Bastos. Rio de Janeiro, 11 ago. 2017.

LOUISE, Sumára. Entrevistada por Igor Bastos. Miguel Pereira, 1 abr. 2016.

MACHADO, Nelson. Entrevistado por Igor Bastos. São Paulo, 15 mar. 2016.

MORENO, Antonio. In: Congresso Nacional de Dublagem. São Paulo, 24 set. 2016.

NAVAS, Silvio. Entrevistado por Igor Bastos. Santos, 20 mar. 2016.

PAULITA, Flora. Entrevistada por Igor Bastos. São Paulo, 23 set. 2016.

PERSY, Luiz Carlos. Entrevistado por Igor Bastos. Rio de Janeiro, 11 ago. 2017.

SEIXAS, Marcio. Entrevistado por Igor Bastos. Petrópolis, 29 abr. 2017.

SIMONETTO, Denise. In: Congresso Nacional de Dublagem. São Paulo, 24 set. 2016.

FICHA TÉCNICA

Título: O vozerio

Ano: 2019

Duração: 91 minutos

Produção: Igor Bastos e Yammaris Oliveira

Direção e roteiro: Igor Bastos

Montagem: Mariana Costa

Montagem adicional e finalização: Daniel Madão

Identidade visual: Geovani Montes

Entrevista com Nelson Machado (15 de março de 2016)

Local: Luminus, São Paulo (SP)

Direção de fotografia: Mariana Tolentino

Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Alessandra Araújo (17 de março de 2016)

Local: TV Group, São Paulo (SP)

Direção de fotografia: Mariana Tolentino

Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Silvio Navas (20 de março de 2016)

Local: residência, Santos (SP)

Direção de fotografia: Mariana Tolentino

Assistência de fotografia: Douglas Dias

Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Sumára Louise (1º de abril de 2016)

Local: residência, Miguel Pereira (RJ)

Direção de fotografia: Daniel Madão

Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Marco Antonio Costa (2 de abril de 2016)

Local: Café Brownie, Rio de Janeiro (RJ)

Direção de fotografia: Mariana Tolentino
Som direto: Yammaris Oliveira

Filmagem de direção de dublagem, conversas com Flora Paulita e com Flávia Antunes (23 de setembro de 2016)
Local: Vox Mundi, São Paulo (SP)
Direção de fotografia: Ivan Santaella
Assistência de fotografia: Douglas Dias
Som direto: Yammaris Oliveira

Congresso Nacional de Dublagem, fundação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem, conversas com Priscila Amorim, Angélica Santos, Gilberto Rocha Junior, Marli Bortoletto e Diego Lima (24 de setembro de 2016)
Local: Teatro Itália, São Paulo (SP)
Direção de fotografia: Ivan Santaella
Assistência de fotografia: Douglas Dias
Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Flavio Dias (26 de setembro de 2016)
Local: Dubbing & Mix, São Paulo (SP)
Direção de fotografia: Ivan Santaella
Assistência de fotografia: Douglas Dias
Som direto: Yammaris Oliveira

Entrevista com Marcio Seixas (29 de abril de 2017)
Local: residência, Petrópolis (RJ)
Direção de fotografia: Ivan Santaella
Assistência de fotografia: Douglas Dias
Som direto: Gabriel Souza

Filmagem de direção de dublagem, de aula de dublagem, conversas com Priscila Amorim, Marcelo Garcia, Maíra Góes, Luiz Carlos Persy, Lella Ganimi e Guga Almeida (11 de agosto de 2017)
Local: Beck Studios, Rio de Janeiro (RJ)

Direção de fotografia: Daniel Madão e Mariana Tolentino

Som direto: Yammaris Oliveira

Empréstimo de equipamentos (março de 2016 a agosto de 2017)

Local: Estúdio de Cinema Almeida Fleming, Instituto de Artes e Design / Universidade Federal de Juiz de Fora (MG)

Técnico responsável: Eduardo Malvacini

Coordenação: Prof.ª Alessandra Brum (2014-2016), Prof. Christian Pelegrini (2016-2018), Prof. Luís Alberto Rocha Melo (2018-2020)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Igor Bastos Xavier Nunes e Silva

Caderno de Anexos

“O vozerio”: A filmagem de um documentário como ponto de partida para uma análise do mercado de dublagem brasileiro

Juiz de Fora
2020

SUMÁRIO

GLOSSÁRIO A - DUBLADORES

Alessandra Araújo – Nascida em Fortaleza, Alessandra Araújo é dubladora e diretora de dublagem. Iniciou sua carreira em 1987 na cidade de São Paulo e possui frequente participação nos movimentos em prol da categoria, incluindo o desenvolvimento da quarta entidade da categoria, a Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem. Ocupa o cargo de primeira-secretária da entidade no triênio 2016-2019. Araújo é a voz de Lisa Cuddy na série "Dr. House" (2004-2012), fez a voz original da Cuca na animação brasileira "Sítio do pica-pau amarelo" (2012-2016) e frequentemente dubla Queen Latifah em São Paulo, incluindo o longa "Táxi" (2004).

Amazyles de Almeida – Natural de Belo Horizonte e ativa também no teatro, na TV e no cinema, Amazyles de Almeida construiu sua carreira como dubladora em São Paulo. Faz parte da safra de dubladores que entrou no mercado durante o momento de maior crescimento em meados dos anos 2000. Entre seus papéis de destaque, Almeida fez a personagem Lainie Jensen na série "13 Reasons Why" (2017-), tia Rosita na animação "Viva: A vida é uma festa" (2017), Jeanette Jennings no reality show "A vida de Jazz" (2015-) e a atriz mexicana Nora Salinas nas novelas "A tempestade" (2013) e "A mal amada" (2014).

Angélica Santos – Angélica Santos iniciou sua carreira nos anos 1980 em São Paulo fazendo a voz original do Cebolinha da "Turma da Mônica" e apenas depois ingressou na dublagem. Atua como dubladora e diretora de dublagem, além de ter sido uma das idealizadoras da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem e atual membro do conselho fiscal da entidade durante o triênio 2016-2019. Na dublagem, é a voz da atriz Reese Witherspoon, quem já fez em cerca de 20 filmes, incluindo "Legalmente loira" (2001). Em São Paulo, Santos dubla frequentemente os projetos com as atrizes Amy Adams, Winona Ryder e Drew Barrymore, incluindo, desta, o filme "Para sempre Cinderela" (1998) e a série "Santa Clarita Diet" (2017-).

Antonio Moreno – Dublador desde 1969, Antonio Moreno é a principal liderança da categoria em São Paulo e um dos artistas mais respeitados do meio. Ele é a principal voz de Morgan Freeman no Brasil, tendo dublado o ator em mais de 20 filmes, incluindo "Conduzindo Miss Daisy" (1989) e "Menina de ouro" (2004). Moreno também é reconhecido por dublar, entre outros, Charles Bronson e Sean Connery, incluindo "O nome

da rosa” (1986). É o presidente da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem no triênio 2016-2019.

Dário de Castro – Dário de Castro iniciou sua carreira na dublagem em 1978 no Rio de Janeiro. Com histórico de envolvimento nas lutas da categoria, foi um dos líderes da greve de 97 e é vice-presidente da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem no triênio 2016-2019. Na extensa lista de trabalhos de Castro, podemos destacar Liam Neeson em “A lista de Schindler” (1993), Clayton na animação “Tarzan” (1999) e Russell Crowe em “Gladiador” (2000) e “Robin Hood” (2010).

Denise Simonetto – Denise Simonetto está no mercado de dublagem desde 1978 e, além de dubladora, também é tradutora e diretora de dublagem. Começou sua carreira no Rio de Janeiro e depois mudou-se para São Paulo. Na dublagem paulistana, já dublou Julia Roberts, Demi Moore e Sigourney Weaver, incluindo a personagem desta no longa “Os caça-fantasmas” (1984).

Diego Lima – Diego Lima iniciou sua carreira em São Paulo no ano de 2004, já atuando hoje também como diretor de dublagem, além de dublador. Coordenou a realização do Congresso Nacional de Dublagem e auxiliou a criação da Dublar – Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem. Lima deu voz a Logan na série infantojuvenil “Big time rush” (2009-2013) e ao ator Armie Hammer no longa “O agente da U.N.C.L.E.” (2015).

Eleu Salvador – Eleu Salvador iniciou a carreira na dublagem em meados da década de 1960 em São Paulo. É muito conhecido por ter dublado Christopher Lloyd na dublagem veiculada pela Globo para a trilogia “De volta para o futuro”. Salvador faleceu em 10 de agosto de 2007.

Fátima Mourão – Fátima Mourão iniciou a carreira na dublagem em 1978, primeiro trabalhando no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo. Foi a voz de She-Ra na animação “She-Ra: A princesa do poder” (1985-1986), Trinity na trilogia “Matrix” (1999-2003) e Scarlett O'Hara no clássico “E o vento levou” (1939). No início dos anos 2000, Mourão mudou-se para Brasília, onde ministra cursos de dublagem.

Flavio Dias – Dublador desde 1975, Flavio Dias faz parte dos veteranos que atuam na dublagem paulistana até hoje. Atualmente, trabalha exclusivamente no estúdio Dubbing & Mix, localizado no bairro da Lapa, onde dedica-se a dirigir grande parte das produções que a casa recebe. Um dos papéis mais famosos de Flavio Dias é o cientista Beakman da série

educativa “O mundo de Beakman” (1992-1998), transmitida pela TV Cultura. Também dublou Dan Aykroyd em alguns filmes, incluindo o sucesso “Os caça-fantasmas” (1984). Foi presidente da Sociedade Nacional dos Atores (SONAT), associação que lutou pelos direitos da categoria de dubladores de 1994 a 2004.

Flora Paulita – Paulistana, Flora Paulita dubla desde os oito anos de idade e começou a atuar como diretora de dublagem no estúdio Vox Mundi com 21 anos, em 2014. É conhecida por ter alcance vocal capaz de dublar de crianças a jovens adultas com idade próxima à sua. Entre seus trabalhos, podemos destacar a atriz Abigail Breslin, que recebeu a voz de Paulita em várias produções incluindo o longa “Pequena Miss Sunshine” (2006), Chloe Grace Moretz, também recorrente na voz da artista, destacando “Deixe-me entrar” (2010), Ariana Grande nas séries “Brilhante Victória” (2010-2013), “Sam & Cat” (2013-2014) e “Scream queens” (2015-2016), e a personagem-título da premiada animação “O conto da Princesa Kaguya” (2015).

Gilberto Baroli – Nascido na capital de São Paulo, Gilberto Baroli ingressou na dublagem em 1965 no estúdio AIC, um dos primeiros do país. Além de dublador e diretor de dublagem, Baroli também é tradutor. É muito conhecido entre os fãs de animação japonesa pelo personagem Saga de Gêmeos da franquia “Os cavaleiros do zodíaco” (1986-). Gilberto Baroli é o primeiro de sua família na dublagem, que conta com Hermes e Luciana Baroli (filhos), Letícia Quinto (enteada), Rosa Maria Baroli (esposa), Iran, Bruna, Caio e Gustavo Baroli (netos).

Hélio Porto – Paulistano, Hélio Porto foi tradutor, diretor de dublagem e dublador, iniciando sua carreira nos anos 1960 na Ibrasom e logo depois compondo o quadro da AIC. Na clássica casa de São Paulo, foi o responsável pela tradução de séries renomadas como “A feiticeira” (1964-1972), “Os três patetas” (1960-1972), onde também dublou o personagem Larry, e “Perdidos no espaço” (1965-1968), obra em que foi um dos diretores de dublagem. Porto foi a voz de James Stewart em filmes cultuados, incluindo títulos de Alfred Hitchcock como “Festim diabólico” (1948), “Janela indiscreta” (1954) e “Um corpo que cai” (1958). O artista faleceu em maio de 1999.

Jorgeh Ramos – Natural de Recife, Jorgeh Ramos iniciou a carreira na dublagem em 1966 em São Paulo e logo depois mudou-se para o Rio de Janeiro, onde firmou-se e engajou-se na luta pelos direitos dos dubladores. Foi presidente da Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa (ASA), fundada nos anos 1970. Ramos ficou conhecido por dar voz aos vilões animados Jafar de “Aladdin” (1992),

Scar de “O rei leão” (1994) e Rasputin de “Anastasia” (1997). Seu trabalho de maior acesso ao público geral foi a narração dos trailers para cinema, tanto de filmes estrangeiros, quanto de brasileiros. Jorgeh Ramos faleceu em 30 de novembro de 2014.

Lene Bastos – Lene Bastos é dubladora e mantém constante envolvimento com o teatro. Na ativa até hoje, Bastos é mais conhecida por seus personagens animados Cleo em “Monster High” e Betty em “Betty Atômica”. Compõe o conselho fiscal da diretoria encarregada pelo SATED/SP no quadriênio 2018-2021.

Lina Rossana - Também com carreira no teatro, no rádio e na televisão, Lina Rossana iniciou sua carreira na dublagem no início dos anos 1990 no Rio de Janeiro. Com uma versatilidade vocal muito grande, ela tem entre seus papéis de destaque Pamela Anderson em “S.O.S. Malibu” (1989-2001), Annette Bening em “Beleza Americana” (1999), Maggie Smith nos quatro primeiros filmes da franquia “Harry Potter” (2001-2011) e Vovó nas animações do Looney Tunes, entre elas “Os mistérios de Frajola e Piu-Piu” (1995-2000).

Luiz Carlos Persy – Oriundo do teatro, Luiz Carlos Persy iniciou sua carreira como dublador em 1997 no Rio de Janeiro. Nestes pouco mais de 20 anos de atuação, Persy reuniu em seu portfólio atores e papéis importantes, com destaque para Hugo Weaving em “V de vingança” (2005), Tom Wilkinson em “Batman begins” (2005), Ralph Fiennes nos dois últimos filmes da saga “Harry Potter” (2001-2011), Ian McKellen na trilogia “O hobbit” (2012-2014) e o personagem Sr. Turner no seriado animado “Os padrinhos mágicos” (2001-2017).

Mabel Cezar – Mabel Cezar, além de ser a voz feminina das locuções da Rede Globo, também é a principal voz de Catherine Zeta-Jones no Brasil, incluindo filmes como “O terminal” (2004) e “A lenda do Zorro” (2005). É a atual voz da personagem Minnie Mouse nas animações da Disney e da boneca Jessie na franquia “Toy Story” (1995-). Um trabalho muito popularizado de Mabel Cezar é Jay na série de comédia “Eu, a patroa e as crianças” (2001-2005), transmitida pelo SBT.

Maíra Góes – Maíra Góes dubla desde o fim dos anos 1990 no Rio de Janeiro, onde iniciou sua carreira. Atualmente, além de dubladora, também é diretora de dublagem e sócia do Beck Studios, juntamente de Marcelo Garcia e Sergio Beck. Sua personagem mais famosa é a peixe Dory, das animações “Procurando Nemo” (2003) e “Procurando Dory” (2016). Também dubla com frequência as atrizes Keira Knightley e Mila Kunis nos estúdios cariocas.

Marcelo Garcia – Dublador desde o começo dos anos 1990, Marcelo Garcia também é diretor de dublagem e sócio do Beck Studios, junto com Maíra Góes e Sergio Beck. Dubla regularmente, entre outros, Chris Pine, Jake Gyllenhaal e Jeremy Renner, inclusive quando este interpreta o personagem Gavião Arqueiro nos filmes do Universo Cinematográfico Marvel. Um de seus personagens mais famosos é o Relâmpago McQueen da trilogia animada "Carros" (2006-2017).

Marcio Seixas – Dublador desde 1974, Marcio Seixas construiu sua carreira no Rio de Janeiro e foi uma das vozes que dizia "versão brasileira: Herbert Richers" no começo dos filmes dublados no tradicional estúdio. Ele também é conhecido por dublar atores veteranos do cinema hollywoodiano, entre eles Clint Eastwood, Leslie Nielsen, Sean Connery, Michael Caine e Morgan Freeman. Dublou mais de dez animações com o personagem Batman e é uma das vozes da rádio carioca JB FM.

Marco Antonio Costa – Dublador desde 1986 no Rio de Janeiro, Marco Antonio Costa é conhecido por ser a voz de George Clooney, Matt Damon e Johnny Depp, dentre outros atores. Um de seus papéis mais famosos é o pirata Jack Sparrow nos quatro primeiros filmes da franquia "Piratas do Caribe" (2003-) e o dinossauro Rex nos três primeiros filmes da franquia "Toy Story" (1995-).

Marli Bortoletto – Dubladora desde 1983, Marli Bortoletto é uma das profissionais mais atuantes nas lutas da categoria paulistana. Faz a voz original da Mônica em "Turma da Mônica" e dublou, entre tantos personagens, Angelica da série animada "Rugrats: Os anjinhos" (1991-2004), a atriz Hilary Swank em filmes como "Menina de outro" (2004) e Juliette Binoche em "A liberdade é azul" (1993), além de outras obras. Bortoletto é diretora regional da capital e Grande São Paulo no quadriênio 2018-2021 da diretoria do SATED/SP.

Nelson Batista – Iniciou sua carreira na Rádio São Paulo em 1951. Em meados dos anos 1960, ingressou na dublagem através da AIC, em São Paulo, mas mudou-se para o Rio de Janeiro no fim da década de 1970 ao ser contratado pela Herbert Richers. Batista foi a principal voz do ator Jerry Lewis, quem dublou em mais de 15 filmes, incluindo "O professor aloprado" (1963) e "O rei da comédia" (1982). Também dublou Al Pacino em filmes como "Scarface" (1983) e personagens de séries hoje consideradas clássicas, como Ray Krebbs em "Dallas" (1978-1991) e Murdock em "Esquadrão classe A" (1983-1987). Nelson Batista retornou para São Paulo nos anos 1990 e faleceu em 1998 aos 65 anos.

Nelson Machado – Na área desde 1968, Nelson Machado é dublador, diretor de dublagem e tradutor, mas também trabalhou na área técnica do mercado nos anos 1970. Encontra seu maior reconhecimento pelo personagem Quico do seriado "Chaves" (1971-1980), mas também foi a principal voz do ator Robin Williams, que dublou em mais de 20 filmes, entre eles "Jumanji" (1995) e "Gênio indomável" (1997). Machado também dubla com frequência Wesley Snipes, como em "Homens brancos não sabem enterrar" (1992), e Roberto Benigni, incluindo "A vida é bela" (1997).

Peterson Adriano – Começou a dublar ainda criança, quando fez personagens de destaques como Macaulay Culkin nos dois primeiros filmes da franquia "Esqueceram de mim" (1990-2012) e o personagem Bart nas primeiras temporadas da animação "Os Simpsons" (1989-). Outros trabalhos conhecidos de Adriano, já adulto, são: o personagem Fred Jones nas animações da franquia "Scooby-Doo" (1969-) desde os anos 2000, Clark Kent na série "Smallville: As aventuras do Superboy" (2001-2011), Josh no seriado "Drake & Josh" (2004-2007), Gael García Bernal em "Diários de motocicleta" (2004), Sebastián Rulli na novela mexicana "Rubi" (2004). Peterson Adriano foi um dos membros mais firmes da ANAD, o que lhe custou a proibição de trabalhar em certas casas. Hoje, é proprietário da Som de Vera Cruz Estúdios, empresa de dublagem anteriormente de Jorgeh Ramos.

Priscila Amorim – Dubladora desde meados dos anos 1990, Priscila Amorim é uma das principais vozes do mercado carioca, além de atuar como diretora de dublagem. É a voz regular das atrizes Jennifer Connelly, incluindo "Diamante de sangue" (2006), Anna Faris, da quadrilogia "Todo mundo em pânico" (2000-2006), Naomi Watts, em "O impossível" (2012), Penélope Cruz, incluindo "Piratas do Caribe: Navegando em águas misteriosas" (2011), Jessica Chastain, de "Interestelar" (2014) e Kristen Bell nas séries "Veronica Mars" (2004-2007) e "The good place" (2016-).

Renan Freitas – Renan Freitas atua na dublagem carioca desde 1996, ainda criança. Seus personagens mais marcantes foram Jon Snow nas cinco primeiras temporadas da série "Game of thrones" (2011-2019) e Finn na terceira trilogia de "Star wars" (2015-2019). Também é diretor de dublagem.

Ricardo Vasconcelos – Ricardo Vasconcelos, radialista desde os anos 80 e dublador desde 2005 em São Paulo, entrou para a dublagem através do filho Pedro Alcântara, que iniciou a carreira ainda criança em 2003. Vasconcelos teve participação na Associação Nacional dos Artistas de Dublagem, presidida por Sumára Louise, e é um dos principais conhecedores de

direitos autorais dentro da categoria. Atualmente, também exerce a função de diretor de dublagem.

Robson Kumode – Ator em formação desde criança, Robson Kumode começou a dublar em 2005 em São Paulo e, atualmente, também trabalha como diretor de dublagem. Um de seus personagens mais conhecidos é Sasuke da animação japonesa “Naruto” (2002-2007). Outros papéis de destaque de Kumode são Andrew Garfield no longa “A rede social” (2010), Brady na série infantojuvenil “Par de reis” (2010-2013) e Scott no seriado “Teen wolf” (2011-2017).

Sheila Dorfman – Sheila Dorfman é dubladora e diretora de dublagem que atua no mercado carioca desde o fim dos anos 1980. Além de Sandra Bullock, que já dublou em mais de 30 longas-metragens, entre eles “Miss Simpatia” (2000), “Um sonho possível” (2009) e “Bird box” (2018), Dorfman também é conhecida por ser a voz de Gabriela Spanic em algumas novelas, incluindo “A usurpadora” (1998), sucesso de audiência e de reprise no SBT.

Silvio Navas – Nascido em Santos, Silvio Navas começou sua carreira na dublagem em 1960 na AIC, em São Paulo, mas se mudou no fim da década de 1970 para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Herbert Richers. Com uma voz marcante e um timbre muito forte, Navas encarnou vilões como Darth Vader na primeira dublagem da trilogia original de “Star wars” (1977-1983) e Mumm-Ra na animação “Thundercats” (1985-1989). Por diversas vezes dublou os atores Bud Spencer, Humphrey Bogart e Ernest Borgnine, incluindo os filmes “Banana Joe” (1982), “O tesouro de Sierra Madre” (1948) e “Meu ódio será sua herança” (1969). Silvio Navas retornou para São Paulo em 1998, onde dublou até a década de 2000. Faleceu em 29 de julho de 2016 aos 74 anos.

Sumára Louise – Economista de formação, Sumára Louise ingressou na dublagem em 1973, no Rio de Janeiro. Seus papéis mais conhecidos foram Sabrina da série “As Panteras” (1976-1981) e Maddie no seriado “A gata e o rato” (1985-1989). Louise também deu voz a Meryl Streep e Glenn Close em filmes importantes na carreira das atrizes, como “As pontes de Madison” (1995) e “Atração fatal” (1987). Foi presidente da Associação Nacional dos Artistas de Dublagem (ANAD), desde a fundação em 2005 até o fim em 2016. Louise aposentou-se da dublagem em 2008.

Sylvia Salustti – Sylvia Salustti iniciou carreira na dublagem no início dos anos 1990. Possui muitas atrizes entre seus bonecos mais recorrentes, entre elas Gwyneth Paltrow, incluindo “O amor é cego” (2001) e “Os excêntricos Tenenbaums” (2001), Jessica Alba, da

duologia “Quarteto fantástico” (2005-2007), Kristen Dunst, na trilogia “Homem-aranha” (2002-2007) e “Maria Antonieta” (2006), Sarah Michelle Gellar, incluindo a série “Buffy, a caça-vampiros” (1997-2003) e Mayim Bialik nas séries “Blossom” (1990-1995) e “Big bang, a teoria” (2010-2019). Sylvia Salustti também é a voz do personagem animado Piu-piu e de Rapunzel da animação “Enrolados” (2010).

Tatá Guarnieri – Tatá Guarnieri iniciou sua carreira na dublagem no começo dos anos 1990 em São Paulo. É a principal voz de Jackie Chan, tendo dublado o ator em cerca de 30 filmes, incluindo “Arrebentando em Nova York” (1995) e “Mr. Nice Guy: Bom de briga” (1997). Guarnieri também fez personagens animados como Kenshin Himura em “Samurai X” (1996-1998) e Chas Finster em “Rugrats: Os anjinhos” (1991-2004).

Waldyr Sant'Anna – Waldyr Sant'Anna iniciou sua carreira de dublagem junto à de locutor em São Paulo, nos anos 1950. Em meados dos anos 1960, voltou para sua terra natal, Rio de Janeiro, onde permaneceu. Além de dublagens, Sant'Anna também atuou novelas como “Roque Santeiro” (1985-1986) e séries como “Sex appeal” (1993). Foi a primeira voz do personagem Homer Simpson na animação “Os Simpsons” (1989-), mas perdeu o personagem ao processar a Fox por conta do não recebimento dos direitos autorais. Waldyr Sant'Anna faleceu em 21 de abril de 2018.

GLOSSÁRIO B –TERMOS E SIGLAS

ADR – Sigla para *"additional dialogue recording"* ou, em português, gravação de diálogos adicionais. É uma prática comum utilizada na pós-produção de filmes para regravar em estúdio falas que não tenham ficado tecnicamente satisfatórias ou inserir diálogos extras em alguma sequência da película. Basicamente é um processo onde os atores dublam a si mesmos e os técnicos buscam nitidez sonora não alcançada fora de um ambiente isolado acusticamente.

Álamo – Maior estúdio de São Paulo, a Álamo foi fundada em 1972 pelo técnico de som britânico Michael Stoll, que veio para o Brasil em 1950 junto de uma equipe de conterrâneos contratada por Alberto Cavalcanti para trabalhar na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Além de estúdio de dublagem, a Álamo também funcionava como laboratório de som, realizando finalização sonora para títulos do cinema brasileiro como "O ano em que meus pais saíram de férias" (2006), "Tropa de elite" (2007) e "Meu nome não é Johnny" (2008). Dona de uma estrutura muito robusta e diante de um mercado cada vez mais pulverizado, a Álamo encerrou suas atividades em agosto de 2011. Sua sede, localizada na Vila Madalena, foi vendida e demolida nos anos seguintes.

ANAD – A Associação Nacional dos Artistas de Dublagem foi uma entidade presidida por Sumára Louise e fundada em 17 de dezembro de 2005 no Rio de Janeiro. O principal objetivo da ANAD se concentrou na exigência do pagamento dos direitos conexos devidos aos dubladores pela exibição de seu trabalho, seja em cinema, *home video* ou televisão. Foi a terceira sociedade com este fim dentro da dublagem brasileira. A associação congregou profissionais cariocas e paulistanos, alcançando expressiva adesão da categoria e tendo força para reunir-se com a MPA a fim de negociar o método de pagamento. A ANAD teve sua força minada quando a Disney, em conjunto com o estúdio de dublagem Delart, boicotou as negociações em curso, elaborando um contrato de cessão de direitos autorais que teve adesão da maior parte dos dubladores. Sumára Louise se afastou do mercado de dublagem em 2008, mas manteve as movimentações em prol dos direitos autorais até 2016, quando considerou oficialmente encerrada a ANAD.

Anel – Também chamado de *loop* no Rio de Janeiro, é um trecho contínuo de até 20 segundos da produção que está sendo dublada. O nome teve origem quando a dublagem ainda era realizada em películas de 16 milímetros, sendo necessário recortar os trechos do filme para projetá-los e os dubladores poderem assisti-los para dublá-los em sequência. Estes pedaços de película possuíam até 20 segundos de duração e eram colados em círculo,

formando um *loop* em formato de anel. O anel se tornou a ferramenta para contabilizar a hora de trabalho do dublador, então, mesmo que hoje o processo de dublagem seja todo digital, sem necessidade de recortar o filme em pequenos trechos, o *script* ainda é dividido de 20 em 20 segundos para que haja um controle da produção e contabilizar quanto cada dublador receberá ao final das gravações.

ASA – A Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa foi a primeira entidade criada para lutar pelos direitos autorais dos artistas. Fundada em 1978 e presidida pelo dublador Jorgeh Ramos, a ASA ia além do mercado de dublagem, reunindo atores de todos os setores e somando cerca de mil filiados. A associação chegou a ganhar uma ação contra as emissoras em 1979, mas nada aconteceu, pois era menos prejudicial para os executivos pagar a multa à Justiça que interromper o acordo com os anunciantes. Outros esforços movidos sob a liderança de Ramos foram apelos ao Supremo Tribunal Federal, a um presidente da República e participação na Assembleia Nacional Constituinte de 1987. As últimas notícias que encontramos de sua atuação datam de 1988, sem registros de avanço na garantia de direitos para os atores.

Blockbuster – É o “filme arrasa quarteirão”, produzido normalmente com alto orçamento e alinhado a um forte esquema de divulgação para que o resultado nas bilheterias seja expressivo. Os *blockbusters* são obras populares e com grande apelo ao grande público. O termo foi utilizado pela primeira vez em 1975 para descrever o filme “Tubarão”, de Steven Spielberg, que fez enorme sucesso nos Estados Unidos.

Boneco – Termo utilizado na dublagem para definir um ator que normalmente é dublado por uma mesma pessoa. No Brasil, há o costume de tentar manter um ator com a mesma voz a fim de criar uma consistência e identificação junto ao público. Mesmo que, hoje, este hábito esteja cada vez mais inconstante por influência dos distribuidores na escalação ou por preferência pessoal dos diretores, ainda há muitos atores cuja voz dublada é marcante. Adam Sandler, por exemplo, é boneco de Alexandre Moreno, que já o dublou em mais de 30 filmes, assim como Drew Barrymore é boneco de Miriam Ficher, que foi escalada para dublar a atriz em mais de 20 longas-metragens.

Cantar o anel / *loop* – O *script* traduzido que o dublador tem em mãos durante o momento da gravação tem enumerado todos os anéis / *loops*, que são os trechos contínuos de até 20 segundos. Como o dublador só assiste às partes que seu personagem aparece, a numeração dos anéis é importante para que o diretor guie o artista pela sessão de dublagem. Assim, o

diretor vai dizer para o dublador qual anel será o próximo a ser gravado – se será o anel 13, 50 ou 65 –, isso é “cantar o anel”.

Casa de dublagem – É o termo utilizado no meio para se referir aos estúdios de dublagens, estabelecimentos dedicados exclusiva ou majoritariamente à produção das versões brasileiras.

Cliente – A dublagem pode ser encomendada pela distribuidora do filme, pela emissora que o exibirá ou por alguma outra empresa que detiver a licença para explorar a obra comercialmente. Aquele que encomenda e, consequentemente, paga pela dublagem, é chamado de cliente, sendo também a autoridade máxima para a qual os dubladores, tradutores e demais agentes do processo responderão pelas decisões artísticas e técnicas da dublagem da obra.

CNDA – Criado em 14 de dezembro de 1973, o Conselho Nacional de Direito Autoral foi um órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) criado na intenção de gerir o sistema de arrecadação e distribuição dos direitos autorais. Em 1982, o CNDA perdeu algumas de suas atribuições para o ECAD – embora este cuide apenas do mercado fonográfico – e foi extinto em 1990.

Coadjuvante – Na hierarquia da escalação na dublagem, os dois papéis com maior número de anéis são os protagonistas, o terceiro e o quarto personagens com mais falas são os coadjuvantes e os demais são considerados elenco de apoio. Há um acréscimo de 15% ao valor pago na hora de trabalho para os dois protagonistas e 7,5% a mais para os dois coadjuvantes. Em São Paulo, esse escalonamento é válido para filmes e seriados, mas no Rio de Janeiro é válido apenas para longas-metragens.

Conadub – O Congresso Nacional de Dublagem (Conadub) foi realizado em 24 de setembro de 2016 em São Paulo, no Teatro Itália. A organização do evento foi liderada pelo dublador Diego Lima e, segundo ele, a principal finalidade foi reunir “Rio e São Paulo para debater os principais pontos do mercado, mas não com decisões pontuais para aplicação de medidas, mas para uma reflexão profunda, tanto artística, tanto ética como comportamental”. A primeira e única edição do congresso até então foi considerada um sucesso pelos organizadores por ter reunido 270 dubladores. O ingresso para o Conadub foi pago e toda renda gerada pelo evento seria, de acordo com o próprio Diego Lima, doada para a Dublar, nova associação que nasceu naquele mesmo dia.

Cota de tela – Medida estatal de reserva de mercado para garantir a exibição de filmes nacionais nos cinemas. Este tipo de política é comum em diversos países na intenção de dar espaço para as produções locais e diminuir o domínio hollywoodiano no circuito exibidor. No Brasil, o primeiro modelo de cota de tela data de 1939, quando o circuito exibidor foi obrigado a estrear ao menos uma produção nacional por ano. A medida foi se transformando até que em 1959 foi definido o sistema que é utilizado até hoje, em que é determinado um número de dias por ano em que os cinemas deverão exibir filmes brasileiros. A quantidade de dias a serem cumpridos e a variedade de títulos a serem postos em cartaz depende de quantas salas o complexo exibidor possui (MCCOURTNEY, 2015, p. 8, 10).

Dobra – Quando um dublador não é escalado para fazer um personagem maior, ele pode fazer vários pequenos ao longo do filme ou episódio da série; um transeunte, um garçom e um taxista, por exemplo. Isso é dobra. Esta prática deve respeitar algumas regras, dentre elas não ultrapassar três personagens por produção e o total de falas dos personagens somados não ser maior que 20 anéis. Se o número de personagens for maior que três ou o número de anéis ultrapassar 20, deve ser paga outra hora de dublagem, pois já configura mais uma dobra.

Dublar – A Dublar: Associação Brasileira de Atores e Diretores de Dublagem é a entidade atual que congrega a categoria e busca resolver questões trabalhistas e referentes aos direitos autorais. Foi fundada em 24 de setembro de 2016, logo após a realização do Conadub, também no mesmo dia em que ocorreu a eleição da chapa única com os nomes que ocupariam os cargos administrativos do triênio 2016-2019. Antonio Moreno, dublador paulistano veterano e com grande histórico nas lutas da categoria, foi eleito presidente da Dublar, tendo Dário de Castro, profissional carioca de perfil similar, como vice-presidente. Luiz Antonio Lobue foi eleito para secretário-geral, Alessandra Araújo para primeira tesoureira, Rita Lopes para segunda tesoureira, Angélica Santos, Miriam Ficher e Ronalth Abreu para compor o conselho fiscal e Ádel Mercadante, Isabel de Sá e Ricardo Vasconcelos como suplentes. A fundação da associação foi legalmente oficializada em 16 de dezembro de 2016.

ECAD – O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição foi criado em 14 de dezembro de 1973 e tem a função de arrecadar a distribuir dos direitos autorais referentes ao mercado fonográfico; músicos, intérpretes, compositores, editores e produtores. O ECAD é administrado por sete associações de música e, em 2018, arrecadou R$971 milhões para ser distribuído entre 326 mil artistas. É o modelo de gestão coletiva que busca ser seguido pela

Dublar, mas em vez de cobrar os direitos por reprodução musical, a entidade dos dubladores fiscalizaria a reprodução de obras com versão brasileira.

Elenco de apoio – Na hierarquia da escalação na dublagem, os dois papéis com maior número de anéis são os protagonistas, o terceiro e o quarto personagens com mais falas são os coadjuvantes e os demais são considerados elenco de apoio. Do quinto papel com mais anéis até o último, todos são nivelados pelo mesmo valor padrão da hora de dublagem e considerados parte do elenco de apoio. Este também é o valor pago ao diretor de dublagem por suas horas trabalhadas.

Enlatado – Era o termo utilizado para referir-se a produções estrangeiras. Quando as produções eram distribuídas em película, seja de 16 ou 35 milímetros, os rolos de filme eram guardados em latas, independente de ser obra brasileira ou estrangeira. Contudo, o apelido foi associado às produções realizadas e enviadas de fora do país.

Entrar atrasado / entrar adiantado – Uma das principais exigências da dublagem é ter boa sincronização labial entre a voz do dublador e o personagem em cena. Quando o dublador começa a falar depois que o ator na tela abre a boca, ele entrou atrasado. Quando o dublador se adianta e inicia sua fala antes que o personagem comece seu diálogo, ele entrou adiantado. Hoje, com o auxílio do software ProTools, é possível manipular o som e arrastá-lo para consertar imprecisões na sincronia labial, mas quando o processo de dublagem era analógico, o dublador precisava refazer todo o anel caso entrasse atrasado ou adiantado a fim de corrigir a sincronia labial.

Espelho – Chamado de mapa em São Paulo, é uma folha onde consta a relação completa de todos os personagens que aparecem no filme ou episódio do seriado com seus respectivos anéis listados na frente do nome. Com o espelho, é possível saber o número de anéis que cada papel possui e, por consequência, quantos e quais trechos o dublador escalado para este personagem terá que fazer.

Herbert Richers – Firmada no bairro carioca da Tijuca, a Herbert Richers foi o maior e mais famoso estúdio de dublagem do Brasil. Antes de a empresa dedicar-se à tradução audiovisual, seu trabalho era voltado especialmente para as chanchadas do cinema brasileiro, entre elas "Com jeito vai" (1957) e "Metido a bacana" (1957). Com o surgimento de uma nova demanda no mercado televisivo, a Herbert Richers começou a produzir dublagens. Em 1966, estabeleceu uma parceria com a Rede Globo e aumentou seu fluxo de trabalho, dominando as tevês com a conhecida vinheta "versão brasileira: Herbert Richers",

sempre narrada no início de filmes, séries e animações (FREIRE, 2014, p. 1181). Seu dono, o empresário Herbert Richers, faleceu em 20 de novembro de 2009, mesmo ano em que o estúdio encerrou suas atividades, resultado de um acúmulo de dívidas e processos trabalhistas.

***Home video* –** É o mercado que distribui mídias físicas, como VHS, DVD e Blu-ray, para venda e aluguel de filmes, seriados e demais produções audiovisuais. Hoje, podemos considerar que a comercialização de filmes digitais por plataformas como YouTube, Google Play Filmes e TV, iTunes, Looke e Saraiva Player também fazem parte do mercado de *home video*.

Língua alvo – Termo que designa o idioma para o qual a tradução será feita. No nosso caso, a língua alvo será o português, independente de o trabalho de tradução ser realizado para dublagem ou legendagem (CEZAR; IMMEDIATO, 2018, p. 6).

Live action – São as produções audiovisuais realizadas com atores de carne e osso, ou seja, obras cujo suporte de realização não seja a animação.

Localização – Localização é um termo que significa que determinada obra terá dublagem e/ou legendagem em um idioma específico que não o seu original. Muitas vezes é utilizado, no Brasil, para referir-se especificamente a traduções para videogames, mas o termo em inglês *"localization"* refere-se a qualquer prática para verter uma obra, seja dublagem, legendagem ou mesmo *voice-over*.

Loop – Também chamado de anel em São Paulo, é um trecho contínuo de até 20 segundos da produção que está sendo dublada. O nome teve origem quando a dublagem ainda era realizada em películas de 16 milímetros, sendo necessário recortar os trechos do filme para projetá-los e os dubladores poderem assisti-los para dublá-los em sequência. Estes pedaços de película possuíam até 20 segundos de duração e eram colados em círculo, formando um *loop* em formato de anel. O *loop* se tornou a ferramenta para contabilizar a hora de trabalho do dublador, então, mesmo que hoje o processo de dublagem seja todo digital, sem necessidade de recortar o filme em pequenos trechos, o *script* ainda é dividido de 20 em 20 segundos para que haja um controle da produção e contabilizar quanto cada dublador receberá ao final das gravações.

M&E – Siga para *Music & Effects* ou, em português, Música & Efeitos. Na dublagem, é comum as pistas de áudio do filme virem separadas em duas: uma apenas com as vozes e

outra com toda a trilha musical, efeitos sonoros e demais sons ambientes, faixa que é chamada de M&E.

Major – São os cinco maiores estúdios cinematográficos de Hollywood, comandados por conglomerados do entretenimento. Até 2019, o grupo tinha seis membros e era composto por Walt Disney Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros. Pictures, Columbia Pictures, Universal Studios e Paramount Pictures. Após a compra da Fox pela Disney, processo que teve início em 2017 e foi concluído em 2019, o número caiu para cinco.

Mapa – Chamado de espelho no Rio de Janeiro, é uma folha onde consta a relação completa de todos os personagens que aparecem no filme ou episódio do seriado com seus respectivos anéis listados na frente do nome. Com o mapa, é possível saber o número de anéis que cada papel possui e, por consequência, quantos e quais trechos o dublador escalado para este personagem terá que fazer.

Marcador – Profissão existente na dublagem desde seu começo responsável por fazer a marcação dos anéis do filme. Quando o processo era feito utilizando película, o marcador era o encarregado de ter em mãos o *script* em português feito pelo tradutor e o longa em uma pequena moviola para acompanhá-los juntos. O filme era passado e, quando havia uma pausa entre os diálogos, o marcador fazia um risco na película e colocava um número naquele trecho entre as pausas, representando o anel. No texto traduzido, ele colocava o mesmo número para que houvesse um controle do material que os dubladores teriam em mãos no momento da gravação (MACHADO, 2013, p. 24-26). Hoje, com o processo todo digitalizado, o trabalho se tornou mais simples, embora a ideia permaneça a mesma: o marcador recebe o texto traduzido do estúdio, se guia pelo vídeo do produto e pelo timecode, e delimita os anéis (TOLENTINO, 2018, p. 29).

MPA – A Motion Picture Association é uma associação comercial fundada em 1922 que possui como objetivo defender os interesses de seus membros: as *majors* do cinema estadunidense. O grupo das seis maiores era composto por Walt Disney Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros. Pictures, Columbia Pictures, Universal Studios e Paramount Pictures. Após a fusão da Disney com a Fox, ocorrida entre 2017 e 2019, as *majors* passaram a representar cinco empresas e, com um membro a menos em seu quadro de associados, a MPAA incorporou a Netflix como afiliada em janeiro de 2019. A Motion Picture Association International (MPA-I) encarrega-se de representar estas seis *majors* fora dos Estados Unidos, tendo sucursais em praticamente todo o mundo; Canadá, Ásia-Pacífico (que inclui parte da Ásia Oriental, Sudeste Asiático e engloba a Oceania), EMEA (sigla em

inglês para Europa, Oriente Médio e África) e América Latina, onde há escritórios na Cidade do México e em São Paulo. A principal é a Motion Pictures Association of America (MPAA).

Protagonista – Na hierarquia da escalação na dublagem, os dois papéis com maior número de anéis são os protagonistas, o terceiro e o quarto personagens com mais falas são os coadjuvantes e os demais são considerados elenco de apoio. Há um acréscimo de 15% ao valor pago na hora de trabalho para os dois protagonistas e 7,5% a mais para os dois coadjuvantes. Em São Paulo, esse escalonamento é válido para filmes e seriados, mas no Rio de Janeiro é válido apenas para longas-metragens.

Reação – Representado por um (R) no *script* traduzido, a reação é qualquer som emitido pelo personagem que não seja uma fala; pode ser grito, suspiro, gemido, espirro, tosse, bocejo, choro. A reação há de ser indicada no texto entregue para diretor e dublador a fim de mostrar onde elas ficam para que também sejam dubladas – ou não, ficando a critério da direção de dublagem a possibilidade de deixar a reação com o som original. Pode ocorrer também, em alguns casos, de alguma reação específica – como um arroto, por exemplo – vir acoplada à faixa de M&E, não sendo possível dublá-la.

Redublagem – Redublagem é quando uma produção, que já foi vertida para o português em território brasileiro, passa novamente por um processo de localização. Pode ocorrer com o mesmo elenco da primeira versão ou com vozes totalmente diferentes, dependendo da época, do cliente ou do diretor de dublagem. A redublagem ocorrer por diversos motivos: danificação do material original – fitas magnéticas armazenadas incorretamente –, adequação a uma nova tecnologia – dublagem antiga realizada em mono, agora planejam lançar o filme em Blu-ray com áudio em 7.1 canais e alta definição –, divergências contratuais – o cliente que pagou a dublagem possuía apenas os direitos para veiculação na TV, então a distribuidora que licenciou a produção para *streaming* precisou encomendar uma nova dublagem – e vencimento do contrato de exibição do filme.

Retake – *Retake* é o termo utilizado na dublagem para definir a regravação necessária de algum trecho ou anel depois de concluída a dublagem daquele produto. Em alguns estúdios, há o setor de controle de qualidade, onde as produções são conferidas após a gravação dos diálogos e antes do envio para o cliente. Caso os profissionais responsáveis por este setor identifiquem qualquer tipo de erro, é necessário fazer um *retake* daquela fala específica onde foi identificado o problema. O *retake* pode ser solicitado, também, pelo próprio cliente ao ter acesso à dublagem finalizada e constatar algum erro ou escutar algum termo, palavra

ou expressão que o desagrade. É comum os *retakes* serem encaixados em alguma escala já agendada para o dublador, a fim de aproveitar a presença dele no estúdio e incluir o trecho a ser regravado no montante de anéis de outra produção, evitando, assim, pagar uma hora de dublagem inteira para o ator fazer apenas um ou dois anéis problemáticos. Este tipo de manobra é permitido pela convenção coletiva da categoria.

SAP – Sigla para *second audio program* ou, em português, segundo programa de áudio. O SAP está disponível como recurso em emissoras de TV para mudar a faixa de áudio do filme ou seriado em exibição, normalmente podendo trocar do som dublado para o original, como também é oferecido em DVD ou serviços de *streaming,* por exemplo (RODRIGUES; ROXO, 2011). O SAP também pode ser utilizado para fornecer audiodescrição, como tem sido mais frequente na atualidade.

SATED – O Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões está presente em todos os estados brasileiros e congrega muitas profissões além dos atores, também reunindo acrobatas, figurinistas, mágicos, maquinistas, operadores de luz, sonoplastas, cortineiros, diretores de produção, equilibristas, manequins, entre outros. O SATED também engloba os dubladores, mas justamente pela entidade abarcar um número muito variado de funções e a dublagem ser um mercado com muitas especificidades, são criadas comissões e associações paralelas com o fim de dinamizar as reivindicações desta categoria. O sindicato é o responsável também por emitir os acordos coletivos de trabalho com as normas para funcionamento e remuneração das profissões, incluindo os dubladores.

Script – Basicamente o roteiro onde constam todas as falas da produção a ser dublada, discriminadas por personagem. A estrutura de um *script* traduzido é composta por quatro colunas: na primeira, há o número do anel, na segunda, há o nome do personagem, na terceira há a minutagem da fala e, na quarta, há a tradução da fala deste personagem. A convenção coletiva da dublagem determina algumas normas técnicas para as laudas da tradução: folha tamanho A4, espaçamento 1,5 entre linhas do mesmo personagem, fonte Arial com tamanho 12 no mínimo, entre outros detalhes como margem e cópia. Tudo é feito em caixa alta a fim de tornar a visualização do texto mais clara para o dublador.

SERPRO – O Serviço Federal de Processamento de Dados é uma empresa pública criada em 1964 com o objetivo de desenvolver métodos e sistemas que permitam maior transparência sobre os gastos públicos e suas receitas. É vinculado ao Ministério da Economia, antigo Ministério da Fazenda.

SIAESP – O Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo é um sindicato patronal filiado à Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) que representa as empresas nas áreas de produção para TV, publicidade, cinema, videogames, dublagem e infraestrutura. Mantém relações com o Executivo e Legislativo a fim de elaborar leis e programas.

SICAV – O Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual é um sindicato patronal presente em 21 estados brasileiros, incluindo o Rio de Janeiro, que defende os interesses de empresas como estúdios de dublagem, laboratórios cinematográficos, produtoras de TV, cinema e vídeo, desenvolvedoras de games, entre outros.

Sincando – Neologismo utilizado na dublagem que vem do termo em inglês *"lipsync"*, que é a sincronia labial. Basicamente tem o mesmo sentido que a palavra sincronizando.

SONAT – A Sociedade Nacional dos Atores foi a segunda associação que lutou pelo pagamento dos direitos autorais aos dubladores. Foi fundada em 1994 por Flavio Dias, Lene Bastos e Eleu Salvador e foi presidida por Dias até seu fechamento em 2004. A SONAT congregou em sua maioria dubladores paulistanos, não tendo tanta capilaridade no Rio de Janeiro. Conseguiu realizar uma reunião com a MPA em 1998 na intenção de chegar a um acordo. A proposta da entidade era exigir 2% dos lucros das empresas como pagamento pela comercialização das dublagens, mas as negociações não foram adiante. Por conta da desmobilização da categoria, a SONAT foi descontinuada.

Streaming – Ou transmissão contínua, em português, é um tipo de transmissão de conteúdo multimídia em que você os consome *online*, sem necessidade de baixá-los em seu computador ou celular. Embora o processo não ocupe espaço do seu disco rígido, é preciso sempre estar conectado à internet para processá-lo. Alguns dos serviços de *streaming* mais comuns são YouTube, Netflix e Spotify – que, inclusive, oferecem a opção de *download* para consumo *off-line* em suas plataformas.

Técnica – É a parte do estúdio de dublagem onde fica o diretor de dublagem e o técnico de som. Através de um visor acústico – espécie de janela também chamada de aquário –, é possível ter comunicação visual entre a técnica e o dublador, que fica em uma cabine isolada acusticamente. O contato verbal realizado entre os dois ambientes é feito por microfone, pois o som de um não pode interferir no outro durante a gravação. O diretor e o técnico de som escutam o trabalho do dublador em tempo real através de uma caixa de som e o

acompanham visualmente através de uma TV e de um computador com o software ProTools, que grava as falas e faz pequenos ajustes.

Timecode – Também chamado de minutagem na dublagem, compreende os números dispostos na tela junto à produção a ser dublada. O *timecode* é composto por oito números separados por pontos; os dois primeiros correspondem a hora, os dois seguintes correspondem aos minutos, depois vêm os segundos e, por fim, os quadros (ou *frames*), que são 24 por segundo em produções para cinema e, normalmente, 30 por segundo nas produções para TV. Através do *timecode* que os anéis são cortados e as falas de cada personagem têm seu início indicado no *script*.

Vídeo sob demanda – Tradução do termo em inglês *video on demand*, é parecido com o *streaming* no sentido de que você consome o conteúdo audiovisual *online*, sem necessidade de baixá-lo. A diferença é que o *streaming* pode realizar transmissões ao vivo, enquanto o vídeo sob demanda transmite algo previamente disponível. Todos os serviços de vídeo sob demanda entregam seus produtos via *streaming*.

VOD – Sigla para *video on demand*, em português, vídeo sob demanda.

Voz original – Processo diferente da dublagem, pois a criação vocal não é baseada em outra previamente realizada. O ator de voz original vai definir o timbre e a interpretação de seu personagem baseados nas orientações dadas pelo diretor, bem como em materiais disponibilizados, como imagens e rascunhos. Normalmente, a voz original é gravada antes do processo de animação ser realizado, para que os animadores possam realizar com maior precisão a sincronização labial. A dublagem se caracteriza por substituir um trabalho já existente, utilizando ele como base para sua interpretação. A voz original é o processo que dá origem a este trabalho.

Vozerio – É constituído pelas vozes que aparecem como pano de fundo das cenas com aglomerados de pessoas, podendo ser burburinho, torcida, plateia, gritos ou demais reações em conjunto. O vozeiro é dublado por um grupo de quatro ou cinco dubladores que ficam reunidos diante do microfone e se encarregam de fazer todos os anéis daquela produção de contenham este tipo de reação.

APÊNDICE A – MAPA DE DUBLAGEM

Mapa de dublagem para o filme “Os primeiros 20 milhões” (2002), com o elenco de dubladores escalados, nome do ator original, nome do personagem, número de anéis, cachê dos protagonistas, dos coadjuvantes e do elenco de apoio. Na última linha, há também o montante da diretora de dublagem.

TITULO	DUBLADOR	ATOR	PERSONAGEM	ANEIS	VALOR P	VALOR C	VALOR A	RECIBOS
	FOX FILMES							
FIRS 20 MILLION DOLLARS	WENDEL BEZERRA	ADAM GARCIA	ANDY	210	843,89			
FIRS 20 MILLION DOLLARS	AFONSO AMOJONES	JAKE BUSEY	DARREL	80	321,48			
FIRS 20 MILLION DOLLARS	MARCIO ARAUJO	ANJUL NIGAM	SALMAN	80		314,24		
FIRS 20 MILLION DOLLARS	RAQUEL MARINHO	ROSARIO DAWSON	ALISA	50		196,40		
FIRS 20 MILLION DOLLARS	TATA GUARNIERI	ENRICO COLANTONNI	FRANCIS	40			R$ 146,16	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	RONALDO ARTINIC	ETHAN SUPLEE	TINY	40			R$ 146,16	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	GILMAR LOURENÇO	JOHN ROTHMAN	BEM	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	ROSA BAROLI	HEATHER PAIGE KENT	CLAUDIA	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	DECA PINHEIRO	DAGNEY KERR	JANIE	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	SERGIO CORCETTI	STONEY WESTMORELAND	LINK	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	CARLOS CAMPANILE	DAN BUTLER	LLOYD	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	CECILIA LEMES	CHANDRA WEST	ROBIN	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	MARIA CLAUDIA CARDOSO	SHIVA ROSE	TORSO	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	ALFREDO ROLLO	ROB BENEDICT	WILLY	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	EMERSON CAPERBAT	GREGORY JBARA	HANK	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	RAMON CAMPOS	PAUL MCKINNEY	GRIFF	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	ZECA RORIGUES	ANDY BERMAN	CHEFÃO	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	JORGE BARCELOS		PLACAS	20			R$ 73,08	
FIRS 20 MILLION DOLLARS	NAIR SILVA		DIREÇÃO	740			R$ 2.703,96	

Mapa de dublagem para o filme “A força de um sorriso” (2005), com o elenco de dubladores escalados, nome do ator original, nome do personagem e número de anéis. Na última linha, há também o montante da diretora de dublagem.

TITULO	DUBLADOR	ATOR	PERSONAGEM		
	FOX FILMES				
SMILE	TATIANE KEPLEMAIR	MIKA BOOREM	KATIE	110	
SMILE	WELLINGTON LIMA	LUOYONG WANG	DANIEL	80	
SMILE	LUCIANA BAROLI	YI DING	LIN	40	
SMILE	CECILIA LEMES	LINDA HAMILTON	BRIDGETTE	50	
SMILE	MARCO AURELIO CAMPOS	SHUAI CHI	CALVIN	20	
SMILE	VAGNER FAGUNDES	ERIK VON DETTEN	CHRIS	20	
SMILE	LETICIA QUINTO	JIA SONG	WIFE	20	
SMILE	DENISE REIS	CHERI OTERI	LINDA	50	
SMILE	CARLINHOS SILVEIRA	BEAU BRIDGES	STEVEN	20	
SMILE	YURI CHESMAN	JONATHON TRENT	TED	30	
SMILE	SILVIO GIRALD	SEAN ASTIN	MR.MATTHEWS	30	
SMILE	MARIA CLAUDIA CARDOSO	SUSAN CHUANG	TICKET AGENT	20	
SMILE	GILMAR LOURENÇO	BOLUO LIANG	APOIO	20	
SMILE	FIGUEIRA JUNIOR	CHUXLONG LIN	DANIEL'S FRIEND	20	
SMILE	RAMON CAMPOS	YAOJUN FENG	CONDUCTOR	20	
SMILE	ZECA RODRIGUES	KANWEL WENG	ANESTHESIOLOGIST	20	
SMILE	PAULO CARBONE		TITULO E PLACAS	20	
SMILE	BEATRIZ SALES		ELENCO DE APOIO	20	
SMILE	MARCOS KAWAKAMI		ELENCO DE APOIO	20	
SMILE	PRISCILA FERREIRA		ELENCO DE APOIO	20	
SMILE	NAIR SILVA		DIREÇÃO	650	

APÊNDICE B – VALOR HORA NO RIO DE JANEIRO 2018

TABELA DE PAGAMENTO 2018 ATUALIZADA

SÉRIES, CURTAS E DOCS

Horas	GLOBO	GSAT + 10%	TELE + 30%	DC 10%	DC 30%
1	126,43	139,07	164,36	12,64	37,93
1,5	189,65	208,62	246,55	18,97	56,90
2	252,86	278,15	328,72	25,29	75,86
2,5	316,08	347,69	410,90	31,61	94,82
3	379,29	417,22	493,08	37,93	113,79
3,5	442,51	486,76	575,26	44,25	132,75
4	505,72	556,29	657,44	50,57	151,72
4,5	568,94	625,83	739,62	56,89	170,68
5	632,15	695,37	821,80	63,22	189,65
5,5	695,37	764,91	903,98	69,54	208,61
6	758,58	834,44	986,15	75,86	227,57

LONGA METRAGEM

1° E 2° PROTAGONISTAS (+15%)

Horas	GLOBO	GSAT + 10%	TELE + 30%	DC 10%	DC 30%
1	145,39	159,93	189,01	14,54	43,62
1,5	218,09	239,90	283,52	21,81	65,43
2	290,78	319,86	378,01	29,08	87,23
2,5	363,48	399,83	472,52	36,35	109,04
3	436,17	479,79	567,02	43,62	130,85
3,5	508,87	559,76	661,53	50,89	152,66
4	581,56	639,72	756,03	58,16	174,47
4,5	654,26	719,69	850,54	65,43	196,28
5	726,95	799,65	945,04	72,70	218,09
5,5	799,65	879,62	1039,55	79,97	239,90
6	872,34	959,57	1134,04	87,23	261,70

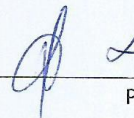
LONGA METRAGEM

3° E 4° PROTAGONISTAS (+ 7,5%)

Horas	GLOBO	GSAT + 10%	TELE + 30%	DC 10%	DC 30%
1	135,91	149,50	176,68	13,59	40,77
1,5	203,87	224,26	265,03	20,39	61,16
2	271,82	299,00	353,37	27,18	81,55
2,5	339,78	373,76	441,71	33,98	101,93
3	407,73	448,50	530,05	40,77	122,32
3,5	475,69	523,26	618,40	47,57	142,71
4	543,64	598,00	706,73	54,36	163,09
4,5	611,60	672,76	795,08	61,16	183,48
5	679,55	747,51	883,42	67,96	203,87
5,5	747,51	822,26	971,76	74,75	224,25
6	815,46	897,01	1060,10	81,55	244,64

ANEXO A - CONVENÇÃO COLETIVA 2017-2019 SATED/SP

CONVENÇÃO COLETIVA DE DUBLAGEM DO ESTADO DE SÃO PAULO – 2017/2019

De um lado o **SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES NO ESTADO DE SÃO PAULO — SATED-SP**, entidade sindical de primeiro grau inscrito no CNPJ sob n° 62.494.174/0001-05, localizado na Avenida São João n.º 1086 – 4.º andar – Conjuntos 401 e 402 – São Paulo – SP, CEP 01036-100, neste ato representado por seu Presidente **Dorberto Rocha de Carvalho**, doravante denominado **SATED-SP** e, do outro lado, o **SINDICATO DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL DO ESTADO DE SÃO PAULO**, entidade sindical patronal de primeiro grau, inscrita no CNPJ-MF sob n.º 45.796.364/0001-68, localizado na Avenida Paulista n.º 1313 – 9.º andar – Conjunto 901 – Cerqueira César – São Paulo – SP, neste ato representado por seu Presidente **João Daniel Sequeira Tikhomiroff,** doravante denominado **SIAESP**, **CELEBRAM A PRESENTE CONVENÇÃO COLETIVA DE TRABALHO**, estipulando as condições de trabalho, mediante cláusulas que se seguem:

VIGÊNCIA, DATA-BASE E ABRANGÊNCIA

CLAUSULA PRIMEIRA - VIGÊNCIA E DATA BASE

As partes fixam a vigência da presente Convenção Coletiva de Trabalho no período de 1º de outubro de 2017 a 30 de setembro de 2019, e a data base da categoria em 1.º de outubro.

CLÁUSULA SEGUNDA - ABRANGÊNCIA

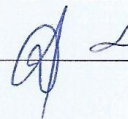
A presente Convenção Coletiva de Trabalho, aplicável a todas as empresas representadas pelo SIAESP, abrangerá a categoria dos ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES NAS FUNÇÕES DE ATORES EM DUBLAGEM E DIRETORES DE DUBLAGEM, DESCRITOS NO ITEM II – CINEMA - DO QUADRO ANEXO AO DECRETO LEI Nº 82.385, DE 05 DE OUTUBRO DE 1978 QUE REGULAMENTOU A LEI Nº 6.533, DE 24 DE MAIO DE 1978, TRABALHADORES NAS EMPRESAS DE DUBLAGEM, com abrangência territorial em todo o Estado de São Paulo

SALÁRIOS , REAJUSTES E PAGAMENTO - OUTRAS NORMAS REFERENTES A SALÁRIOS, REAJUSTES, PAGAMENTOS E CRITÉRIOS PARA CÁLCULOS

CLÁUSULA TERCEIRA – DA REMUNERAÇÃO

As partes acordam em aplicar o índice de 1,61% retroativo ao período de 01 de outubro de 2017 a 31 de março de 2018. Esse retroativo será pago em 6 (seis) parcelas no período começando em abril de 2018 e terminando em setembro de 2018. Concordam também que, a partir de 01 de abril de 2018, será acrescido o índice de 1,39% perfazendo um total máximo de 3,02%.

VIGÊNCIA DA CLÁUSULA : 01.10.2017 à 30.09.2018 - reajuste de 1.61% de outubro de 2017 até março de 2018 e a partir de abril de 2018 um acréscimo de mais 1.39%.

A primeira hora de trabalho é indivisível e as horas subsequentes serão fracionadas de meia em meia hora.

Parágrafo Primeiro – A remuneração do profissional não poderá ser inferior àquela prevista na escalação original que determinou sua participação na produção.

Parágrafo Segundo – As dublagens de produções que contenham mensagens comerciais ou se destinem à venda ou apresentações de produtos, serviços ou ideias de consumo serão remuneradas fora dos critérios constantes desta Convenção.

Parágrafo Terceiro - SOMENTE será devida ao Ator em Dublagem remuneração em dobro nos anéis interpretados em outro idioma, acima de 03 (três) anéis. A partir do quarto anel os 04 (quatro) primeiros anéis também serão considerados na soma da hora dobrada".

Parágrafo Quarto – Será devida ao Ator em Dublagem remuneração em dobro, sem escalonamento, quando participar de produções em que haja necessidade de cantar, seja à capela, acompanhado por execução instrumental ou através de utilização de "play-back", sendo que, para cálculo da parte cantada, deverá ser efetuada uma escala específica. A parte musical em qualquer produção dublada obedecerá aos mesmos moldes da dublagem, ou seja, a primeira hora de trabalho é indivisível e as horas subsequentes serão fracionadas de meia em meia hora, sempre com valor dobrado. O diretor musical deverá ser remunerado da mesma forma que os atores-cantores, ou seja, hora dobrada. Caberá ao diretor musical o planejamento e cálculo do tempo necessário para gravar as músicas e a quantidade de músicas por hora, de acordo com a complexidade de cada peça. Apenas para realizar a adaptação musical, o diretor pode ser contratado sob livre negociação.

Para utilização em cinema, a hora cantada deverá obedecer aos mesmos moldes da hora dublada, ou seja, valor triplicado.

Parágrafo Quinto – Será devida ao Ator em Dublagem e ao Diretor de Dublagem remuneração triplicada para as produções destinadas a exibição em cinemas.

Parágrafo Sexto – Na produção em que determinado ator interpretar dois personagens ou mais, o profissional encarregado da dublagem desse ator deverá ser remunerado separadamente por personagem.

REPOUSO SEMANAL REMUNERADO

Parágrafo Sétimo – Os profissionais têm direito ao repouso semanal remunerado de 24 (vinte e quatro) horas consecutivas que será aos domingos.

AFASTAMENTO POR DOENÇA

Parágrafo Oitavo – O profissional afastado por motivo de doença deverá ser remunerado nos primeiros quinze dias pela média de horas trabalhadas nos últimos doze meses, ou, na hipótese de tempo de serviço inferior a um ano, pela média de horas trabalhadas contadas da data de admissão até a do afastamento.

DESCONTOS SALARIAIS

Parágrafo Nono – Não são permitidos às empresas quaisquer outros descontos que não os autorizados pela C.L.T.

PAGAMENTOS

Parágrafo Dez – O vencimento para pagamento por parte das Empresas aos profissionais de que trata a presente Convenção Coletiva de Trabalho poderá ser quinzenal ou mensal, e será efetuado respectivamente, até 10 (dez) dias corridos após o fechamento do ciclo dos trabalhos executados, devendo sempre ser computado o período integral do mês vencido. Caso o pagamento seja efetuado através de cheque, o mesmo não poderá ser fornecido cruzado, devendo ser entregue em tempo hábil para desconto nas datas aqui estabelecidas. Para efeito de pagamento, o sábado é considerado dia útil.

a) Para o caso de Empregados (CLT), aplicar-se-á o dispositivo legal da CLT.

Parágrafo Onze – A inobservância do prazo legal para pagamento dos salários acarretará multa de 5% (cinco por cento) do valor do VALOR TOTAL A SER PAGO, ACRESCIDO DE 0,15% (zero vírgula quinze por cento) para cada dia de atraso em favor da parte prejudicada.

VALE REFEIÇÃO

Parágrafo Doze – Os empregadores fornecerão ticket-refeição, em número de 22 unidades ao mês, inclusive nas férias e demais interrupções do contrato de trabalho, no valor unitário de R$ 15,00 (quinze reais).

TABELAS DE PAGAMENTOS

Parágrafo Treze – Tabela de salário-hora ou cachê-hora de dublagem.

ESCALONAMENTO

O escalonamento fica assim estipulado:

Protagonistas: os 2 (dois) personagens com maior número de anéis/loops;

Coadjuvantes: o 3º. e o 4º. personagem com maior número de anéis/loops;

Apoio: todos os demais personagens e vozerio;

Estão excluídos do escalonamento os filmes de treinamento, os filmes técnicos, os documentários e VOICE OVER. Nestes casos são considerados apenas o narrador (com cachê à parte) e o elenco de apoio.

Todas as demais produções (longa-metragens, novelas, séries, seriados, desenhos, reality shows, sitcoms, etc) serão remuneradas segundo o escalonamento, quaisquer que sejam os produtores ou distribuidores.

Parágrafo Único – A gravação de "voice over" deverá seguir os mesmos moldes aplicados à dublagem.

PAGAMENTOS / REMUNERAÇÃO

a) ATOR/DIRETOR EMPREGADO (CLT):

Profissional	Tipo	Vigência			
		Outubro/17 à Março/18		Abril/18 à Setembro/18	
Ator	Apoio	R$	93,74	R$	95,04
	Coadjuvante	R$	100,74	R$	102,14
	Protagonista	R$	103,11	R$	104,54
Diretor	sem esquema (Horista)	R$	93,74	R$	95,04
	sem esquema (Minuto)	R$	25,88	R$	29,28
	com esquema (Horista)	R$	140,61	R$	142,56
	com esquema (Minuto)	R$	38,82	R$	43,92

b) ATOR/DIRETOR CONTRATADOS:

Profissional	Tipo	Vigência			
		Outubro/17 à Março/18		Abril/18 à Setembro/18	
Ator	Apoio	R$	124,11	R$	125,83
	Coadjuvante	R$	133,42	R$	135,27
	Protagonista	R$	136,52	R$	138,42
Diretor	sem esquema (Horista)	R$	124,11	R$	125,83
	sem esquema (Minuto)	R$	36,41	R$	36,91
	com esquema (Horista)	R$	186,16	R$	188,75
	com esquema (Minuto)	R$	54,61	R$	55,37

ÍNDICES DE REAJUSTE

e) Esta tabela vigorará de 01 de outubro de 2017a 30 de Setembro de 2018 com o reajuste previsto no Caput da cláusula terceira da presente convenção coletiva de trabalho e será corrigida em 01 de Outubro de 2018 pela média dos seguintes índices de inflação apurados nos últimos 12 meses:

INPC, IGPM, ICV, INCC, IPCE, IPCA, IPC, IGP-DI, CUB, excluindo-se o maior e o menor índice e dividindo-se a soma dos demais por 07 (sete).

Ficam aqui previstos reajustes anuais na data-base de 1º de Outubro seguindo os mesmos critérios de cálculo, utilizando os respectivos índices ou outros que venham a substituí-los.

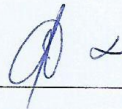
GRATIFICAÇÕES, ADICIONAIS, AUXÍLIOS E OUTROS

ADICIONAL DE HORA-EXTRA

CLÁUSULA QUARTA - DA JORNADA DE TRABALHO

Concessão de 100% (cem por cento) de adicional para as horas extras prestadas, e em trabalhos efetuados aos domingos e feriados.

CONTRATO DE TRABALHO – ADMISSÃO, DEMISSÃO, MODALIDADES

NORMAS PARA ADMISSÃO / CONTRATAÇÃO

CLÁUSULA QUINTA - DO CONTRATO DE TRABALHO

As empresas poderão somente contratar para as atividades artísticas de dublagem, exclusivamente profissionais portadores de registro profissional como Ator e/ou Diretor de Dublagem, perante o Ministério do Trabalho e Emprego.

CLÁUSULA SEXTA – DA CONTRATAÇÃO

A contratação dos profissionais mencionados poderá conter cláusula de exclusividade, com tabela de salário hora negociada entre as partes, de valor não inferior à tabela estipulada nesta Convenção Coletiva de Trabalho.

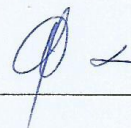
Parágrafo Primeiro – A cláusula de exclusividade não impedirá o artista de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que não caracterize prejuízo para o contratante com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade.

Parágrafo Segundo – No caso de inexistência de cláusula de exclusividade, o Ator em Dublagem dará preferência ao estúdio contratante, quando de sua convocação.

Parágrafo Terceiro – Os profissionais poderão ser contratados também pelo regime de Nota Contratual.

Parágrafo Quarto - As formas de contratação de atores e diretores de dublagem previstas acima poderão ser reexaminadas e discutidas em conjunto pelo SATED-SP e SIAESP de acordo com as decisões do MPT referentes ao processo 006975.2017.02.000/3 requerido pelo CONAFRET.

RELAÇÕES DE TRABALHO – CONDIÇÕES DE TRABALHO, NORMAS DE PESSOAL E ESTABILIDADES

ATRIBUIÇÕES DA FUNÇÃO/DESVIO DE FUNÇÃO

CLAUSULA SÉTIMA – DAS ESPECIFICAÇÕES

A Convenção estabelece normas e condições de trabalho, critérios de contratação e remuneração mínima para os profissionais em dublagem, Atores em Dublagem e Diretores de dublagem, cujos serviços profissionais sejam contratados por quaisquer empresas de dublagem e/ou empresas da indústria cinematográfica para dublagem de todo tipo de produção estrangeira, em qualquer mídia não interativa para qualquer tipo de veiculação.

Esta Convenção, não estabelece normas para gravações de voz para animação original, localização e criação de voz para jogos eletrônicos e qualquer outra modalidade ou relação de trabalho não contemplada nesta Convenção Coletiva.

Considera-se animação original produções que tenham sido contempladas com o "certificado de produto brasileiro" e que possam ser gravadas nos seguintes estágios do processo de animação: criação de voz guia de diálogos, criação de voz em animatic, substituição de voz guia em animatic, criação de voz em ADR, substituição de voz guia em ADR. Considera-se localização de jogos o processo de troca de idioma de diálogos e reações utilizadas em plataformas interativas. Considera-se criação de voz para jogos a gravação da voz original de diálogos e reações utilizadas em plataformas interativas.

Toda e qualquer produção dublada deverá ser realizada no mesmo estúdio, de forma física e presencial, tanto do diretor de dublagem quanto do elenco escalado para a obra, proibindo-se a utilização de qualquer forma de direção remota, tais como *skype* ou qualquer outra forma similar ao *skype*, ou contratação de "home estúdio". Portanto, as produções não poderão ser realizadas parte em uma praça e o restante em outra, ainda que o estúdio possua filiais, excepcionado o que segue:

a) Quando se tratar de obras dubladas em praças distintas, desde que já iniciada a produção anteriormente a assinatura da presente Convenção Coletiva de Trabalho ou da publicação de acórdão em sede de Dissídio Coletivo.

b) Quando determinado personagem ou ator, comprovadamente, já tenha sido dublado pelo profissional da outra praça.

c) Quando autorizado pelo Sated/SP.

Parágrafo Primeiro – Cabe ao Ator em Dublagem, atendendo ao horário de sua escalação, interpretar e sincronizar, sobre a sua imagem ou a de outrem, o texto previamente traduzido para o seu personagem sob a orientação do Diretor de Dublagem.

Parágrafo Segundo – Cabe ao Diretor de Dublagem com esquema: assistir a produção, fazer a marcação do texto, sugerir as vozes a serem usadas, fazer a planificação geral dos trabalhos, afixar em tabela os horários de trabalho dos Atores em Dublagem, dirigir o sincronismo e a interpretação dos Atores em Dublagem, adaptar, quando necessário, a tradução no estúdio, preencher e entregar os comprovantes de trabalho, acompanhar a mixagem final do filme.

Parágrafo Terceiro – Cabe ao Diretor de Dublagem sem esquema: assistir a produção, dirigir o sincronismo e a interpretação dos Atores em Dublagem, sugerir as vozes, adaptar a tradução no estúdio, preencher e entregar os comprovantes de trabalho.

OBS.: AMBAS AS MODALIDADES DEVERÃO SER REMUNERADAS CONFORME CLÁUSULA 03 – PARÁGRAFO 13 – ITENS C E D.

Parágrafo Quarto – Cabe às empresas a responsabilidade de convocar o elenco escalado.

Parágrafo Quinto – A apresentação da tradução executada obedecerá aos seguintes critérios de formatação por lauda:

a) folha de tamanho A4;

b) espaçamento 1,5 entre linhas do mesmo personagem e espaçamento de 12 pontos na mudança de personagem;

c) tabulação de 5,5 com (cinco centímetros e meio) na margem esquerda para colocação dos nomes dos personagens e colocação de 2 cm (dois centímetros) de margem direita;

d) cópia de texto legível, com letras em fonte tipo arial, com no mínimo corpo 12.

NORMAS DISCIPLINARES

CLÁUSULA OITAVA - DA PROGRAMAÇÃO DE ANÉIS/LOOPS OU TRECHOS

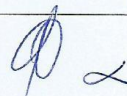
É terminantemente vedado à Empresa a programação de mais de 20 (vinte) anéis/loops ou trechos por hora de trabalho para fins de remuneração do ator, considerando-se que o trecho ou anel/loop a ser dublado não poderá exceder a 20 (vinte) segundos corridos da produção e observando-se que os anéis/loops ou trechos serão devidamente marcados e numerados sequencialmente, sendo que a cópia de trabalho deverá, obrigatoriamente, conter o "time-code".

Parágrafo Único - Caso o dublador ultrapasse o número de 20 anéis dentro da mesma hora será remunerado pelos anéis excedentes, conforme a cláusula terceira da presente Convenção Coletiva de Trabalho.

CLÁUSULA NONA - DO NÚMERO DE PERSONAGENS

Poderão ser dublados por um mesmo Ator em Dublagem:

Parágrafo Primeiro: Até 03 (três) personagens por programação, sendo que o número total de anéis/loops não poderá ultrapassar 20 (vinte), mais VOZERIO com número ilimitado de anéis.

Ou até 4 (quatro) personagens por programação sendo que o número total de anéis não poderá exceder a 10 anéis

I - Não será permitida a dobra ao ator que dublar um personagem com mais de 20 anéis/loops

II - O NÚMERO DE ANÉIS GRAVADOS NO VOZERIO DEVERÁ SER REMUNERADO, CONFORME A CLÁUSULA 3.ª.

CLÁUSULA DÉCIMA - DOS FILMES E/OU PRODUÇÕES SERIADAS, NOVELAS E FIXOS DE SÉRIE

Consideram-se seriados ou novelas as produções que mantenham um ou mais personagens nas suas sequências se interpretados pelos mesmos atores, com duração inferior ou igual a 60 (sessenta) minutos.

Parágrafo Primeiro – Fixo de seriado é o personagem interpretado pelo mesmo ator que aparece em quatro ou mais episódios de qualquer produção sequenciada, não sendo permitida a dobra de personagens ao Ator em Dublagem titular de fixo de série quando o mesmo tiver mais que cinco anéis/loop, por programação. E, no caso de dobra, o número de anéis, incluindo o personagem fixo

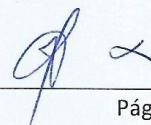
não poderá ultrapassar o total de 5 (cinco) anéis, respeitando o limite de 4 (quatro) dobras incluindo o personagem fixo.

Parágrafo Segundo – Poderão ser agrupados vários episódios, em cada programação, desde que a soma não ultrapasse 140 minutos.

Parágrafo Terceiro – Poderão ser agrupados até 3 (três) episódios de até 60 (sessenta) minutos cada, com tolerância de 5% na minutagem final. É permitido agrupar o último episódio de série que tiver número total de episódios igual a um número múltiplo de três mais um."

Parágrafo Quarto – Poderão ser agrupados até 6 (seis) episódios de novela ou minissérie.

Parágrafo Quinto – Programas especiais, com duração de até 5 minutos, produzidos em pequena escala, geralmente veiculados nos intervalos das programações (em inglês, são denominados "interstitials"), não poderão ser agrupados, devendo cada episódio ser considerado uma produção, para efeito de remuneração.

Parágrafo Sexto – Cada programação citada nos itens anteriores deve ser considerada como 1 (uma) "produção", sendo vedada sua continuação tanto para efeito de dobras quanto da contagem dos anéis da programação anterior. Encerrada a programação de uma produção, a nova programação é iniciada com nova 1ª. (primeira) hora e nova contagem de dobras, para efeito de remuneração.

Parágrafo Sétimo - Uma vez constituída a produção, ela deve ser a mesma para todo o elenco envolvido, até o término da dublagem.

Parágrafo Oitavo – Os episódios que forem selecionados para constituir uma produção, não poderão ser trocados ou desmembrados; qualquer mudança/arranjo, caracterizará uma nova produção para todo o elenco.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA - DOS COMPROVANTES DE TRABALHO

Concluída a participação do Profissional na produção programada, o Diretor deverá anotar em comprovante de execução de trabalho, o referente à participação de cada período, contendo: título da obra, nome do profissional e do personagem e/ou das dobras, tipo de escalonamento (protagonista, coadjuvante ou apoio), nome dos 4 principais artistas dublados (quando publicado), nome do Diretor de Dublagem, bloco (no caso de novela, serie e/ou mini série), total das horas trabalhadas, total do número de anéis efetivamente gravados, data da execução do trabalho, horário de entrada e saída e horário de intervalo para refeição, com cópia que deverá ficar em poder do profissional.

Parágrafo Único: O comprovante de que trata o caput da cláusula poderá, a critério do trabalhador, ser fornecido imediatamente ao final de cada produção programada.

CLÁUSULA DÉCIMA SEGUNDA – DAS COMUNICAÇÕES

Afixação de quadro de avisos no local da prestação de serviços.

A empresa de dublagem deverá manter espaço reservado ao quadro de avisos do sindicato, para fixação de comunicados do interesse da categoria.

Parágrafo Único: Uma cópia desta Convenção deverá, obrigatoriamente, ser afixada no quadro de avisos, para consulta rápida.

OUTRAS NORMAS REFERENTES A CONDIÇÕES PARA O EXERCÍCIO DO TRABALHO

CLÁUSULA DÉCIMA TERCEIRA- DAS GRAVAÇÕES, REGRAVAÇÕES OU CONSERTOS

A gravação, regravação total ou parcial de produção já realizada obedecerá ao mesmo critério de convocação e remuneração adotado na convocação original. O profissional concederá dentro do seu horário de escalação, a realização de consertos, mesmo de produções diferentes.

Parágrafo Primeiro – A realização de regravações e consertos poderão ser efetuadas dentro do horário de escalação do profissional. Ultrapassado este horário, o profissional será remunerado de acordo com o pagamento por hora.

Parágrafo Segundo – A reutilização total ou parcial de falas gravadas pelo ator em um ou mais episódios, capítulos ou produções, deverá ser remunerada integralmente conforme o número de anéis/loops.

Parágrafo Terceiro - Falas recorrentes de RECAPS (cenas de episódios anteriores apresentados no início de novos episódios) e abertura, estarão isentas da remuneração laboral.

JORNADA DE TRABALHO – DURAÇÃO, DISTRIBUIÇÃO, CONTROLE, FALTAS - CONTROLE DA JORNADA

CLÁUSULA DÉCIMA QUARTA- DA COMUNICAÇÃO DAS ESCALAS

As escalas de trabalho deverão ser afixadas em quadro apropriado, de fácil acesso e visibilidade, delas constando o título de produção, nome do Diretor, nome do Ator em Dublagem, nome do personagem e/ou dobras, total de anéis/loops e ou trechos programados, data da execução do trabalho, horários de entrada e saída e intervalos para refeições.

Parágrafo Primeiro – A escala de trabalho será afixada e comunicada com antecedência mínima de 48 (quarenta e oito) horas e só poderá ser cancelada, por qualquer das partes, com antecedência mínima de 24 (vinte e quatro) horas, informando ao ator o número de anéis, tipo de personagem (protagonista, coadjuvante ou apoio) e o tipo de produção.

Parágrafo Segundo – A comunicação da escalação que não obedecer à antecedência prevista no parágrafo anterior, desobrigará o profissional de seu comparecimento.

Parágrafo Terceiro – Se o cancelamento da escalação não obedecer ao prazo estabelecido nesta cláusula, o profissional será remunerado integralmente pelo horário para o qual estava escalado, nos termos do artigo 18 da Lei 6.533/78.

Parágrafo Quarto – Somente no caso de falta de energia elétrica é facultada às empresas a tolerância de 30 minutos para a dispensa dos profissionais, sem ônus. Caso o profissional não seja dispensado nesse período, deverá ser remunerado pelo tempo integral de sua escala original.

Parágrafo Quinto – O não comparecimento do profissional à escalação, desde que não justificado, implicará nas sanções previstas na C.L.T.

FALTAS

CLÁUSULA DÉCIMA QUINTA - DOS ATESTADOS MÉDICOS E/OU ODONTOLÓGICOS

As Empresas deverão reconhecer também os atestados médicos e/ou odontológicos emitidos pelos facultativos em serviço no sindicato representativo da categoria e dos médicos credenciados junto às empresas do seguro saúde conveniados a elas.

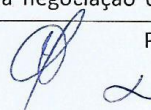
CLÁUSULA DÉCIMA SEXTA - DO TRABALHO DA MULHER E DO MENOR

O trabalho da mulher deverá obedecer aos regramentos contidos na Constituição Federal, em especial aos do artigo 7º, bem como ao disposto no Capítulo III – Da Proteção do Trabalho da Mulher, da Consolidação das Leis do Trabalho, ao disposto na Lei 6533 de 24 de maio de 1978 e Normas Regulamentadoras.

O trabalho do menor deverá obedecer aos regramentos contidos na Constituição Federal, em especial aos do artigo 7º, bem como ao disposto no Capítulo IV – Da Proteção do Trabalho do Menor, da Consolidação das Leis do Trabalho, ao disposto na Lei 6533 de 24 de maio de 1978 e de todas as Normas Regulamentadoras.

DISPOSIÇÕES GERAIS

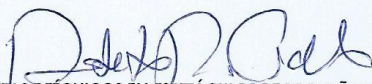
APLICAÇÃO DO INSTRUMENTO COLETIVO

CLÁUSULA DÉCIMA SÉTIMA - DISPOSIÇÕES FINAIS

A interpretação de condições não estabelecidas na presente Convenção Coletiva ficará subordinada ao disposto na Lei 6.533 de 24 de maio de 1978, no Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, na C.L.T. e nas leis subsidiárias.

CLÁUSULA DÉCIMA OITAVA - DAS NULIDADES CONTRATUAIS

É considerada nula qualquer cláusula de Contrato Individual de Trabalho que contrarie o disposto nesta Convenção Coletiva de Trabalho.

CLÁUSULA DÉCIMA NONA - CONTRIBUIÇÃO ASSISTENCIAL E DE NEGOCIAÇÃO COLETIVA DOS EMPREGADOS

Em razão dos serviços prestados pelo SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES NO ESTADO DE SÃO PAULO — SATED-SP convenente na negociação coletiva (art.8°,

incisos, III e VI da Constituição Federal de1988), que resultou na celebração da presente Convenção, bem como da orientação e interpretação de suas cláusulas quando da sua aplicação, e, em virtude da autorização coletiva e unânime dos presentes à Assembleia Geral de 02 de março de 2018, que ratificou as assembleias anteriores, os profissionais abrangidos por essa Convenção e dela beneficiários, conforme a Cláusula Segunda da presente Convenção deverão recolher em favor do SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES NO ESTADO DE SÃO PAULO — SATED-SP, a Contribuição Assistencial em parcela única, que será descontada dos profissionais e repassadas ao SATED-SP até a data de 20 de maio de 2018, em guia própria a ser fornecida pelo SATED-SP, no valor equivalente a 01 (uma) hora do trabalho realizado como dublador ou diretor, valor este que deverá ser descontado do valor a ser pago ao profissional pelo estúdio (casa) onde efetuar o maior número de trabalhos.

Parágrafo Primeiro – A Contribuição Assistencial de que trata o caput da cláusula será descontada também nos valores a serem pagos aos profissionais no mês de novembro de 2018, relativo ao reajuste salarial ocorrido em virtude da data-base 2018/2019, cuja parcela única equivalente a 01 (uma) hora do trabalho realizado como dublador ou diretor será descontada dos profissionais e repassadas ao SATED-SP até a data de 30 de março de 2018

Parágrafo Segundo – Não será realizado qualquer desconto a título de Contribuição Assistencial Coletiva daquele profissional que optar pelo recolhimento de uma anuidade a título de contribuição associativa ao SATED-SP.

SINDICATO DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES NO ESTADO DE SÃO PAULO — SATED-SP
Dorberto Rocha de Carvalho
CPF

SINDICATO DA INDÚSTRIA AUDIOVISUAL DO ESTADO DE SÃO PAULO – SIAESP
João Daniel Sequeira Tikhomiroff
CPF

ANEXO B – PROCESSO “24 HORAS”

Leia a sentença de primeiro grau

Vistos. JOSÉ OTÁVIO GUARNIERI propôs ação de indenização cumulada com obrigação de fazer e não fazer em face de FOX FILM DO BRASIL LTDA, trazendo documentos. O autor é dublador há mais de 15 anos, sendo muito requisitado pelos estúdios e fazendo a dublagem de personagens e importantes atores internacionais. Foi selecionado para fazer a voz brasileira do protagonista da série “24 Horas”, Jack Bauer, nas três temporadas iniciais. Recebeu elogios da imprensa, inclusive indicação ao Oscar da dublagem no Brasil. O trabalho tinha a finalidade de fixação e exibição, por uma vez, em canal televisivo a cabo. Mas a ré distribuiu à venda DVD das três temporadas, contendo a dublagem, sem menção a seu nome. Ainda, reexibiu o trabalho em rede aberta. Tudo isto contrariando o contrato e sem autorização. Pediu indenização, a par da abstenção de edição e comercialização de DVD e de autorizar a veiculação por terceiros. Afinal, a divulgar com destaque, em jornal de maior circulação, o fato de ser o autor o dublador da personagem. A ação foi convertida em ordinária. Citada, a ré contestou o pedido, trazendo documentos. A obra coletiva audiovisual é, segundo a Lei 9610/98, de titularidade da empresa que a organiza. A obra coletiva é a que resulta da colaboração de várias pessoas. A par da função exercida pelo autor, existem outras. A autorização do intérprete para a produção audiovisual implica em seu consentimento para a utilização econômica da obra, o que está de acordo com a lei referida e com a Convenção de Berna sobre a proteção ao direito autoral, de que o Brasil é signatário, consoante o Decreto 75.699/75. A obra audiovisual foi feita para ser exibida. A utilização econômica é ampla e permite a negociação de sua reexibição por terceiros e a comercialização em DVD. A finalidade da contratação é a exploração comercial da obra final. O autor fez autorizar a exploração, sendo devidamente remunerado. Não tem direito a remuneração complementar. Os artigos em que se pauta, da Lei 6533/78, estão revogados. Não houve violação de direito. Veio réplica, apontando especificamente para a co-existência dos direitos do titular da obra coletiva e do artista intérprete. Seguiram-se outras manifestações. Buscou-se debalde conciliação. Em audiência vieram outros documentos. Não havendo outras provas a serem produzidas, passo a decidir. Observo antes de tudo que a demanda é consecutiva a feito cautelar, cujo objeto se viu prejudicado pela decisão proferida em Agravo de Instrumento. Com efeito, o Egrégio Tribunal reconheceu que o autor não teria direito à busca e apreensão das obras, se cotejado seu direito singular ao coletivo, de propriedade ou titularidade da ré, de divulgação da obra. Tal decisão ataca não apenas a liminar, mas fumina o próprio interesse à cautelar, que deve ser extinta sem julgamento de mérito, nos termos do artigo 267, inciso VI, do Código de Processo Civil. É o que ora se faz, condenando o autor, naquele feito, a pagar à ré custas e honorária de 10% do valor da causa. Naquele feito, publique-se, registre-se e intime-se, trasladando-se cópia da presente. Quanto a esta ação principal, deve-se considerar igualmente prejudicados os pedidos relativos à abstenção de edição e comercialização de DVD e de permissão ou autorização para a veiculação por terceiros. Com efeito, se co-existem os direitos coletivo de exploração econômica da obra pelo organizador, e singular de obtenção da remuneração

contratada pelo artista, aqueles devem prevalecer especificamente naquilo que é seu campo ou objeto próprio: a difusão da obra. Isto, portanto, encaminha o Juízo à decisão a propósito da indenização pretendida. O autor pretende a recomposição de danos patrimoniais e morais e a tais direitos possui titularidade plena. Com efeito, se é certo que foi contratado para a realização de dublagem, sua autorização, porque onerosa, circunscrevia-se à difusão pelo meio referido na inicial: o canal da TV a cabo de responsabilidade da ré. Para a difusão por outros meios, inclusive a edição de DVD, é evidente que a ré necessitaria da autorização do autor, assim procedendo, no modo contratado, à sua remuneração pela extensão da divulgação. Aliás, é o que consta do protocolo de intenções firmado entre a ré e a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem, fls. 120/121, termo do qual consta o acréscimo de remuneração, a título de pagamento de direitos autorais “para todas as demais mídias posteriores”. Observa-se de tal termo que existe necessidade de o artista dar quitação. É termo posterior à propositura da demanda, mas serve a confirmar a existência do direito autoral, especificamente quanto à dublagem, vir necessária a remuneração, quando estendida a mídia de veiculação. Bem assim, tem direito o autor ao pagamento de indenização. A difusão sem autorização também determina, aliada à falta de menção de seu nome, a indenização por dano moral. Passo a apreciar a indenização. Pela extensão da divulgação, à guisa de indenização patrimonial, faz o autor jus ao pagamento em dobro da remuneração recebida, com juros de 1% e correção monetária desde o momento em que se deu a comercialização do DVD ou a veiculação pela TV aberta, prevalecendo a data que preceder à outra. Pelos danos morais havidos, estabeleço a indenização em duas vezes a correspondente aos danos patrimoniais. Afasto os pedidos relativos à abstenção de veiculação, bem como de recolher os exemplares em circulação. A ré, porém, fará publicar em jornal de maior circulação no Estado de São Paulo, por três vezes consecutivas, a autoria da dublagem. Custas e honorária advocatícia de 10% do valor da condenação pela ré. P.R.I. Arquivem-se. São Paulo, 06 de março de 2007. ALFREDO ATTIÉ JÚNIOR Juiz de Direito

Leia a decisão de 2º grau

VOTO N°: 13.753
APELAÇÃO N°: 528.962.4/4-00
COMARCA: SÃO PAULO
APELANTE: FOX FILMDO BRASIL LTDA E OUTRO
APELADO: JOSÉ OTÁVIO GUARNIERIE OUTRO
**Direito autoral - Dublagem - Série "24 horas" - Voz brasileira do personagem principal - Veiculação e distribuição em dvd's e em televisão aberta sem autorização expressa do autor - Violação ao seu direito caracterizada - Dano material e moral - Valores bem fixados, dentro dos critérios de razoabilidade e proporcionalidade - Recursos improvidos. **

Trata-se de ação de reparação de danos materiais e morais c/c obrigação de fazer e não fazer julgada procedente em parte pela r. sentença de folhas, de relatório adotado. Apela a ré buscando a inversão do julgamento, sustentando, em resumo, não ser devida a indenização pretendida rebelando-se contra o valor fixado. Apela o autor para que seja acolhido todo o pedido inicial e elevado o valor da indenização.

E o relatório.
O autor foi selecionado para fazer a voz brasileira do protagonista da série "24 horas", Jack Bauer, nas três temporadas iniciais. Alega-se que o trabalho tinha a finalidade de fixação e exibição, por uma vez, em canal de televisão a cabo, mas que a ré teria distribuído à venda de "DVD" das três temporadas contendo a dublagem, sem menção ao nome do autor. Diz, ainda, que o trabalho foi reexibido em rede aberta, sem autorização sua.

A lei estipula que as normas referentes ao direito de autor se aplicam, no que couber, aos direitos que lhe são conexos. A locução "no que couber. Note-se que a norma do artigo 3o da Lei n° 5.988, de 1973, determina a interpretação restritiva dos negócios jurídicos sobre direitos autorais. Nenhuma disposição há a respeito da interpretação dos direitos conexos, cuja proteção se encontra prevista, tanto quanto os direitos autorais, na lei. A expressão "no que couber" constitui uma norma em branco, permitindo que o intérprete aplique a regra jurídica prevista para uma situação tida como principal àquela análoga, considerada como secundária.

Tais preceituações legais têm pertinência com a atividade exercida pelos intérpretes ou executantes, partícipes de obra cinematográfica. Para **Carlos Fernandes Mathias de Souza,** "diz-se direito conexo ou vizinho, em matéria autoral, aquele como o nome está a indicar, que tem conexão ou proximidade com o direito de autor." (Direito Autoral, pág. 46, ed. 1998).

Não há por que, assim, excluir no caso dos autos o direito moral dos artistas, intérpretes ou executantes de obra cinematográfica. Os direitos de autor, reconhecidos em lei, não são excludentes dos seus direitos conexos ou vizinhos. Ao contrário, são também por ela protegidos.

A respeito traga-se julgado do Superior Tribunal de Justiça sobre o assunto:
"Superior Tribunal de Justiça - STJ. DUBLAGEM – Direito autoral - Dano moral - Omissão - Nomes. Os recorridos realizaram a dublagem de personagens em película de desenho animado. Para tanto, receberam os valores correspondentes a suas interpretações. Sucede que houve a divulgação de suas vozes também na forma de disco de vinil e fita cassete, acompanhados da comercialização da estória no formato de livro, sem que houvesse prévia autorização dos dubladores da cessão a terceiros ou mesmo da transferência da gravação original para outra forma de suporte material. Note-se que os discos sequer trazem seus nomes. Diante disso, apesar de não conhecer dos recursos
especiais, a Turma entendeu que, da interpretação do disposto nos artigos 1 ° e 94 da Lei n. 5.988/1973, não se pode inferir que os direitos de autor excluam os direitos conexos ou vizinhos, que também são protegidos. Assim, é de se

manter a indenização fixada em razão da transgressão do direito moral dos dubladores, verdadeiro direito da personalidade (artigos 97 e 126 da referida lei). " (STJ - REsp n° 148.781-SP - Rei Min. Barros Monteiro - J. 02.09.2004).

Ao autor de obra literária, artística ou científica pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, nos termos do artigo 28, da Lei n° 9.610/98, em consonância com o preceituado no inciso XXVII, do artigo 5o, da Constituição Federal. Ao versar sobre os indigitados "direitos conexos", **Carlos Fernando Mathias de Souza** inclui entre os seus titulares todos os "atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões de folclore." E conclui: "como se vê o conceito de artista em direito autoral não é rigorosamente o mesmo que está na Lei n° 6.533/78. Na Lei dos Direitos Autorais, de forma mais ampla, estão sob o manto de artistas, também os radialistas e os grupos folclóricos" (Direito Autoral - Legislação Básica, pág.45,ed. 1988).

Eliane Y. Abrão, em seu trabalho intitulado "Direitos de Autor e Direitos Conexos", leciona a propósito: *"Com efeito, a obra do artista intérprete é uma criação original do espírito, devendo ser protegida à parte do esforço físico e pessoal do trabalhador intelectual Pode representá-lo ao vivo, e a criação renova-se esgota-se em cada representação. E podem fixá-la num suporte mecânico para exibições posteriores. A partir da fixação, é uma obra autônoma que, em função de sua utilização, e da possibilidade de multiplicação, confere direitos patrimoniais ao seu titular, que é o artista intérprete." (pág. 196, Iaed.).*

Daí porque não se pode dar a interpretação ampliativa ao artigo 81 da Lei de Direito Autoral, já que a interpretação deve ser, na verdade, restritiva, em beneficio do artista.

Não se nega a livre utilização econômica da obra, mas isso não significa que não deva ser o artista, no caso o autor pelo seu trabalho de dublagem, remunerado por isso.

O dano moral se verifica pelo próprio fato. É o dano "in reipsa" e não precisa ser demonstrado. Não se restringe o dano moral ao artigo 25 da Lei 9.610/98, já que aqui se veiculou o trabalho do autor (dublagem) sem a devida indicação de seu nome e correspondente remuneração, tudo a dar margem ao pedido indenizatório pelo dano moral.

A sentença ao fixar a indenização, tanto pelo dano material quanto moral, já levou em consideração a comercialização de "DVD" e veiculação pela TV Aberta sem a devida autorização do autor, ou mesmo a menção ao seu nome (fls. 140). Valor arbitrado dentro dos princípios da razoabilidade e proporcionalidade.

Não se aplica o disposto no artigo 103 da Lei 9.610/98. Há divergência doutrinária quanto às hipóteses de incidência do artigo 103 e parágrafo único da Lei de Direitos Autorais. Adota-se no caso vertente a jurisprudência para

aplicar os princípios de razoabilidade e proporcionalidade com o dano, evitando assim, não só a penalidade por demais onerosa para as empresas, como eventual lucro do autor, ao receber valores excessivos por seu trabalho, que, não se pode esquecer, já foi em parte remunerado.

Os juros de mora de 1% são devidos da citação (artigo 219 do Código de Processo Civil e artigo 405 do Código Civil) e a correção monetária do ajuizamento da ação. Fica, entretanto, mantida a r. sentença nesse particular por ausência de recurso específico da ré contra tais tópicos.

Foram bem afastados os pedidos para abstenção de veiculação, bem como de recolher os exemplares e circulação, pois a questão se resolve em indenização como agora se faz e não retirada da mercadoria de circulação. Também a veiculação em jornal dando conta da autoria da dublagem está correta, pois decorre de expresso comando legal.

Ante o exposto, nega-se provimento aos recursos.

BERETTA DA SILVEIRA

Relator

ANEXO C – PROCESSO "AS CRÔNICAS DE NÁRNIA"

PODER JUDICIÁRIO FEDERAL
JUSTIÇA DO TRABALHO
TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO
Gabinete Juiz Convocado 10
Av. Presidente Antonio Carlos, 251 7º andar - Gab.39
Castelo Rio de Janeiro 20020-010 RJ

PROCESSO: 0116500-61.2006.5.01.0043 - RO

ACÓRDÃO
2ª TURMA

DUBLAGEM – DIREITOS AUTORAIS – CONTRATO CÍVEL – AUSÊNCIA DE RELAÇÃO DE TRABALHO – INCOMPETÊNCIA DA JUSTIÇA DO TRABALHO A causa de pedir e pedido denunciam que a demanda está longe de se relacionar com o direito do trabalho; no caso dos autos a questão debatida não tem sua origem em qualquer contrato de trabalho ou de emprego, não havendo que se falar em competência da Justiça Laboral. Recurso a que se nega provimento.

Vistos, relatados e discutidos os presentes autos de **Recurso Ordinário**, em que figuram como Recorrente, **ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS ARTISTAS DE DUBLAGEM** e como Recorridas, **THE WALT DISNEY COMPANY BRASIL LTDA** e **DELART ESTÚDIOS CINEMATOGRÁFICOS LTDA.**

Recorre a Reclamante, inconformada com a r. decisão de fls.280/281, proferida pelo MM. Juiz Eduardo Henrique Elgarten Rocha, da 43ª Vara do Trabalho do Rio de Janeiro, que acolheu a preliminar de incompetência absoluta da Justiça do Trabalho para apreciar o pedido de danos morais e patrimoniais e determinou a remessa dos autos para a Justiça Comum.

Insurge-se a recorrente, alegando que o pleito deve ser julgado pela Justiça do Trabalho, que teve sua competência ampliada pela EC 45/2004, conforme razões recursais apresentadas a 283/287.

Contrarrazões da primeira reclamada a fls.290/298. A segunda ré não apresentou contrarrazões.

O Ministério Público do Trabalho, atuando como custus legis, opinou pela decisão declinatória de competência, conforme manifestação de seu ilustre Procurador, Adriano Alencar saboya, a fls.78/79.

Em nova manifestação, a fls.220/227, ratificou o parecer de fls.78/79 e, se ultrapassada a preliminar, requereu que as partes fossem intimadas a apresentarem documentos para instruir o feito.

A autora, na manifestação de fls.239/234, esclareceu que não possuía os contratos celebrados entre os substituídos e a segunda reclamada, porque inexistente.

É o relatório.

V O T O

O recurso está subscrito por advogado regularmente habilitado nos autos (fls.22), tendo sido interposto no prazo legal (fls.283).

Preenchidos os pressupostos legais de admissibilidade, conheço do recurso.

RESUMO NECESSÁRIO

Nos termos da inicial, a reclamante, Associação Nacional dos Artistas de Dublagem – ANAD, ingressou com a presente ação, na qualidade de substituto processual de seus associados, que dublaram o filme "AS CRÔNICAS DE NARNIA - O LEÃO, A FEITICEIRA – E O GUARDA-ROUPA", alegando que o filme dublado deveria ter sido exibido apenas nos cinemas, segundo o que fora tratado entre as partes. Contudo, com a permissão da segunda reclamada, que contratou os dubladores, o filme foi comercializado em DVD, o que não teria sido autorizado pelos substituídos. Ressaltam que as reclamadas, em verdadeiro conluio, infringiram a legislação pertinente, violando o direito autoral (patrimonial e moral) dos substituídos que, nunca autorizaram, como dito antes, a utilização do filme em outras mídias nem tampouco receberam pelos direitos autorais conexos (na conformidade do que expressamente determina o artigo 13 da lei 6.533/78). Os artigos que a recorrente alega terem sido violados são todos da lei de direitos autorais nº 9.610/98.

Os pedidos não guardam nenhuma relação com o direito do trabalho, como se pode ver a fls.18, aqui retratados parcialmente:

> •A) a intimação das Rés para que exibam o contrato firmado entre elas relativo ao filme "AS CRÔNICAS DE NARNIA - O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA ", sob as penas do artigo 359, do CPC;
> •B) condenação das empresas - Rés, solidariamente, no pagamento de indenização por danos patrimoniais, em valor correspondente ao preço da totalidade dos exemplares que a 1ª Ré tenha vendido ou fornecido a terceiros para distribuição, comercialização ou exibição por qualquer meio (neste último caso, haverá que ser considerado o valor da receita obtida com a negociação da exibição), para cada substituído, conforme venha a ser apurado em liquidação de sentença;
> •C) alternativamente, caso não seja possível conhecer o número de exemplares comercializados, requer a condenação das Rés, nos moldes estabelecidos no item anterior, considerado o número mínimo de 3.000 (três mil) exemplares, para cada substituído;
> •D) a condenação das empresas - Rés, solidariamente, no pagamento de danos morais, (artigo 186 do Código Civil em vigor) pela utilizacão da interpretação dos substituídos em mídia não autorizada (DVD), em montante a ser fixado por este dd. juízo, individualmente para cada substituído, tendo em vista a gravidade e a natureza da violação havida, a capacidade econômica das partes e, sobretudo, o caráter sancionatório da condenação, de forma a representar efetivo desestímulo às Demandadas na continuidade da prática noticiada;
> •E) seja determinado às Requeridas, por este DD. Juízo, nos exatos termos do artigo 105 da Lei de Direitos Autorais em vigor, a suspensão da transmissão, retransmissão e comunicação ao público, através de qualquer meio ou processo outro que não exibição em cinema, da interpretação realizada pelos substituídos na versão brasileira da obra "AS CRÔNICAS DE NARNIA – O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPA"...

PROCESSO: 0116500-61.2006.5.01.0043 - RO
DA INCOMPETÊNCIA DA JUSTIÇA DO TRABALHO

Diante do quadro acima, acolhendo preliminar suscitada em contestação, o Juízo de origem declinou da competência para uma das varas cíveis do Rio de Janeiro, sob os seguintes fundamentos:

> ***"A incompetência absoluta constitui-se em matéria de ordem pública e como tal pode ser analisada pelo juízo, independentemente da invocação das partes. A competência, enquanto medida da jurisdição é delimitada pela Carta Magna e regulamentada pelas leis ordinárias. O artigo 114 da Lex Legum, confere poderes a este ramo do Judiciário Nacional, para solucionar os conflitos intersubjetivos de interesses, tendo por base a relação de emprego. Se a Constituição de 1967, com as Emendas de 1969, limitava a competência do Judiciário laboral não só a matéria enfocada, mas também as partes envolvidas, o mesmo não sucede com a vigente Carta Política, porquanto a mesma elasteceu o alcance de nossa competência, abrangendo não só as pessoas jurídicas de direito público interno, como também as pessoas jurídicas de direito público externo. Com efeito, para definir-se a competência de certo segmento do Poder Judiciário, deve-se observar, sob o enfoque processual, o pedido e a causa de pedir. Estes dois elementos componentes da ação, ou como preferem alguns doutos, estes elementos identificados da causa é que servirão de base para definição da competência."***

Outra não poderia ser a decisão, pois a causa de pedir e pedido denunciam que a demanda está longe de se relacionar com o direito do trabalho; no caso dos autos a questão debatida não tem sua origem em qualquer contrato de trabalho ou de emprego, não havendo que se falar em competência da Justiça Laboral.

Nesse sentido a manifestação do Ministério Público, a fls.77/78, quando o ilustre representante do Parquet afirma que: "A hipótese, portanto não decorre diretamente da relação de trabalho, pois não se refere às questões intersubjetivas, surgidas a pretexto e durante a execução de tal relação. Tampouco diz respeito ao adimplemento normal das obrigações recíprocas das partes contratantes, ou seja, nada tem a ver com a adequação/finalização do serviço prestado, ou com o pagamento que lhe correspondia, pelo montante e condições pactuadas."

Destarte, mantenho a decisão de origem, que declinou da competência para uma das Varas da Justiça Comum.

Nego provimento.

Ante o exposto, decido conhecer do recurso e, no mérito, negar-lhe provimento.

A C O R D A M os Desembargadores da 2ª Turma do Tribunal Regional do Trabalho da 1ª Região, em conclusão de julgamento, por unanimidade, conhecer do recurso e, no mérito, por maioria, colhido o voto desempate da Juíza Patrícia Pellegrini Baptista da Silva que acompanhou a corrente da relatora e da Desembargadora Maria Aparecida Coutinho Magalhães, negar-lhe provimento, vencido o Desembargador Valmir de Araújo Carvalho e a Juíza Marcia Leite Nery que o proviam.

Rio de Janeiro, 7 de Junho de 2011.

Juíza do Trabalho Convocada Leydir Kling Lago Alves da Cruz
Relatora

F/J

ANEXO D – CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS 20TH CENTURY FOX

INSTRUMENTO PARTICULAR DE CESSÃO DE USO DE SOM DE VOZ (Dublador)

Pelo presente Instrumento, de um lado, Brasileiro, SOLTEIRO, ATRIZ, RG CPF residente e domiciliado na neste ato denominado Cedente; de outro, FOX FILM DO BRASIL LTDA, com sede na Cidade e Estado de São Paulo, na Rua Dr. Eduardo de Souza Aranha, 387, º andar, CEP 04543-121, inscrita no CNPJ/MF sob nº 33.110.420/0008-56, neste ato representada por seu representante legal/procurador abaixo assinado, denominada simplesmente Cessionária; e ainda como Interveniente-Anuente, CLONE AUDIO E VIDEO PROCESSAMENTO DE IMAGENS LTDA., com sede na Rua Novo Cancioneiro, 50 - Jardim das Acácias - São Paulo - SP - CEP 04704-080, inscrito no CNPJ/MF sob o nº 67108233000183, neste ato representada por seu representante legal, Sr.

Considerando que a Cessionária firmou com o Interveniente-Anuente Contrato de Prestação de Serviços Cumulado com Cessão de Direitos e Outras Avenças, com o objetivo de o Interveniente-Anuente se responsabilizar pela dublagem da (s) Obra (s) I temporada da série BERNIE MAC SHOW I, THE , composta de (3) episódios (CAS115,CAS116,CAS112);

Considerando que o Interveniente-Anuente contratou o Cedente para se responsabilizar pela dublagem do personagem '' da Obra supra referida;

Considerando que para que a dublagem esteja dentro da legislação em vigor, o Cedente deverá ceder o uso do som de sua voz, nos termos deste Instrumento, para a Cessionária; e

Considerando que o Cedente e o Interveniente-Anuente reconhecem que a titularidade dos direitos patrimoniais sobre a (s) Obra (s) mencionada (s) no "primeiro considerando", pertencem única e exclusivamente à Cessionária, já que se trata de obra coletiva, de acordo com o Parágrafo Segundo do Artigo 17 da Lei 9.610/98, respeitadas as limitações impostas pelo Artigo 5º, inciso XXVIII, alíneas #a# e #b# da Constituição Federal ;

As partes têm entre si, justo e acertado, o quanto segue:

1. O objeto do presente Instrumento é a cessão, em caráter irrevogável, irretratável, com exclusividade e para todo o Universo do Cedente para a Cessionária, para que esta última faça uso do som de sua voz pertinentes à dublagem do personagem da I temporada da

PRIVATE DEED OF AGREEMENT FOR THE ASSIGNMENT OF THE USE OF THE VOICE SOUND (Dubbing Artist)

By this private instrument, as the first part, Brasileiro, SOLTEIRO, ATRIZ, ID CPF residing and domiciled at herein as Assignor; and as the second party, FOX FILM DO BRASIL LTDA., with principal offices in this City, at R. Dr. Eduardo de Souza Aranha, 387, rd floor, zip code 04543-121, taxpayer ID CNPJ/MF nº 33.110.420/0008-56, herein represented by its undersigned legal representative, and hereinafter referred as Assignee; and as Consenting-Intervening Party, CLONE AUDIO E VIDEO PROCESSAMENTO DE IMAGENS LTDA., with principal offices at Rua Novo Cancioneiro, 50 - Jardim das Acácias - São Paulo - SP - CEP 04704-080, taxpayer ID CNPJ/MF no67108233000183, herein represented by, Mr.

WHEREAS, Assignee has entered with the Consenting-Intervening Party into a __[name of Agreement that has been signed__], with the intent to make the Consenting-Intervening Party responsible to dub the Work(s) I season of the series BERNIE MAC SHOW I, THE , composed of (3) episodes (CAS115,CAS116,CAS112);

WHEREAS, since the Consenting-Intervening Party has hired Assignor to be in charge of dubbing character '' in the above Work(s);

WHEREAS, in order for the dubbing services to be in due compliance with legislation in force, Assignor must assign the use of his/her voice, as covenanted in this instrument, in favor of Assignee; and

WHEREAS, both Assignor and Consenting-Intervening Party acknowledge that the Works Author Rights Ownership mentioned in the first Whereas, belongs solely and exclusively to Assignee, inasmuch as it relates to a collective work, according to The Second Paragraph of article 17 of Law no. 9610/98, respected the limitations set forth in article 5, item XXVIII, letters #a# and #b# of the Constitution;

NOW, THEREFORE, the Parties hereto covenant and agree as follows:

1. The purpose of this Agreement is the assignment, on a final, irrevocable, irreversible and exclusive basis and for the entire Universe by Assignor in favor of Assignee, of the rights to the use of his/her voice and connected performance

série BERNIE MAC SHOW I, THE , composta de (3) episódios (Obra(s)), pelo prazo máximo de 25 (vinte e cinco) anos, contados a partir da primeira exibição do primeiro episódio da Obra na República Federativa do Brasil e enquanto a Cessionária detiver os direitos de tais Obras.

1.1. O Cedente tem pleno conhecimento e nada a se opor que a (s) Obra (s) acima especificadas será (ão), reproduzida (s), distribuída (s), sincronizada (s), adaptada e veiculada(s) em televisão de qualquer espécie (TVs aberta e/ou cabo e/ou fechada e/ou por satélite, circuitos internos de TV, IPTV, dentre outros) e ainda em qualquer outra mídia, feiras, eventos, veiculação em veículos de massa e veículos de circulação restrita e de circulação nacional e internacional e em companhias aéreas, sem quaisquer limites, e em quaisquer localidades, horários e dias do Brasil e/ou do Exterior, sem ter a Cessionária que efetuar qualquer pagamento adicional para o Cedente, além do homem/hora já pago e que será pago conforme o valor estipulado no Dissídio Coletivo da categoria, vigente à época da assinatura do presente contrato, por cada episódio ou grupo de episódios da Obra (s), pagamento este que, no momento de seu recebimento, o Cedente outorga plena, geral, irrevogável e irretratável quitação para nada mais reclamar e/ou receber, a qualquer título e/ou pretexto.

1.2. A(s) Obra (s) acima referidas também poderá (ão) ser veiculada (s) e exibida (s) em todos as modalidades de utilização existentes, incluindo aquelas listadas no art. 29 da Lei nº 9.610/98, ficando bem entendido que inclui-se a utilização da trilha dublada originada da prestação dos serviços de dublagem em todas as mídias, tecnologias e formas, tangíveis ou intangíveis, agora conhecidas ou desenvolvidas no futuro, independente se essa mídia, tecnologia e/ou forma está hoje em uso ou se existe apenas em pesquisas ou estágio de protótipo ou que possam ser desenvolvidas no futuro, e, também, em DVD, CD-ROM, DAT, teatro, marketing institucional da empresa, dispositivos portáteis, incluindo telefonia celular, vídeo on demand, ringtones, truetones, inclusive mídia interativa (Internet, redes de comunicação e outras) e em quaisquer outros que existam ou venham a existir, no Brasil e no Exterior, utilizá-los em edição gráfica e na distribuição, difusão e execução pública destas pelos processos conhecidos ou que venham a ser desenvolvidos, cedê-la a quaisquer terceiros, enfim dar-lhe o fim que melhor lhe convier, tanto no Brasil, como no Exterior, e em quaisquer horários, dias e localidades do Brasil e do Exterior, sem quaisquer limitações, e sem necessitar de qualquer autorização do Cedente ou efetuar qualquer outro pagamento a esse último, desde que respeitadas as condições descritas no item 1.3 dessa Cláusula.

rights in respect of the dubbing of character [redacted] in the I season of the series BERNIE MAC SHOW I, THE , composed of (3) episodes (Work(s)) for the term of 25 (twenty-five years), starting on the first exhibition of the first episode of the Work in the Federative Republic of Brazil and while Assignee holds the rights of such Works.

1.1. Assignor is fully aware and has nothing to oppose to the above mentioned Work(s) being, reproduced, distributed, synchronized, adapted and transmitted on in any kind of television (free and/or cable and or closed and/or satellite TV, internal TV circuits, IPTV, among others) and also in any other media fairs, events, publication in mass media and restricted and domestic and international circulation media and by airlines, with no limits whatsoever, and at any and all places, times and days, both in Brazil and/or abroad, without Assignee having to make any additional payment to Assignor other than the man hour fees already paid or to be paid by Consenting-Intervening Party to Assignor, in the amount established in the Collective Bargaining Agreement of the category, in force by the time of the execution of the present agreement, for each episode or group of episodes of the Work (s), for which payment Assignor hereby grants, upon its receipt, full, general, irrevocable and irreversible discharge to claim and/or receive nothing further, under any pretext whatsoever.

1.2. The aforesaid Work(s) may also be transmitted and exhibited in all modes of utilization already existing, including the ones listed in art. 29 of Law no. 9.610/98, being well understood that it includes the utilization of the dubbed track originated from the rendering of dubbing services in all media, technologies and forms, tangible or intangible, now known or later developed or hereafter devised/utilized, whether such media, technologies and/or forms are in current use or exist only in research or prototype stages or may be developed in the future such rights, as well as in DVD, CD-ROM, DAT, stage, corporate institutional marketing, portable devices, including mobile telephones, video on demand, ringtones, truetones including interactive media (Internet, communication networks and others) and any others which already exist or may exist in the future, both in Brazil and abroad, and by using same in graphical publications and in distribution, broadcasting and public performance of same by any already known processes or which may hereafter be developed, to assign same to any third parties, in short, to give to same the best application it may deem suitable, both in Brazil and abroad, and at any time, days and places, both in Brazil and abroad, with no limits whatsoever, and without the need for any authorization from Assignor, nor to make any other payment to Assignor, provided the conditions set forth in item 1.3 of this Clause are complied with.

1.3. Pela exibição e/ou veiculação e/ou distribuição da(s) Obra(s) referidas na Cláusula 1 deste instrumento nas modalidades de utilização e mídias mencionadas no item 1.2 acima, a Cessionária efetuará um pagamento de um percentual de 30% (trinta por cento) sobre o valor mencionado no item 1.1 desta Cláusula, mediante o recebimento da respectiva Nota Fiscal, independentemente do número de mídias que tal (is) Obra (s) forem exibidas e/ou veiculadas e/ou distribuídas. O pagamento será efetuado em uma das seguintes formas, à escolha exclusiva da Cessionária:

a) A Cessionária pagará ao Interveniente-Anuente, no prazo de 10 (dez) dias úteis após execução de cada serviço de dublagem de cada episódio ou grupo de episódios da (s) Obra (s), cabendo única e exclusivamente ao Interveniente-Anuente repassar o valor para o Cedente, no prazo acima, sem que qualquer responsabilidade seja atribuída à Cessionária.

b) A Cessionária pagará diretamente ao Cedente, quando da exibição e/ou veiculação e/ou distribuição da(s) Obra(s) referidas na Cláusula 1 deste instrumento nas modalidades de utilização e mídias mencionadas no item 1.2 acima, caso essa utilização efetivamente ocorra. O Cedente, informa que sua conta corrente é nº [redacted] na agência [redacted] do banco [redacted] Fica desde já determinado que o Cedente deverá manter os dados de sua conta corrente atualizados perante a Cessionária, enviando, por escrito, para a Cessionária, no endereço do preâmbulo, quaisquer alterações.

1.4. Todos os tributos e taxas incidentes sobre o pagamento previsto nos itens 1.1 e 1.3 acima serão de única e exclusiva responsabilidade do Interveniente-Anuente e do Cedente.

1.5. O Cedente e o Interveniente-Anuente declaram que têm pleno conhecimento e nada a se opor que a Cessionária poderá utilizar o nome e o som da voz do Cedente inseridos na Obra em qualquer material promocional desta última, podendo, ao único e exclusivo critério da Cedente, inserir o nome do Cedente, na capa ou contra-capa da Obra, e em todos os seus materiais promocionais.

1.5.1. De outra parte, obriga-se a Cessionária a inserir o nome do Cedente nos créditos da Obra objeto do presente contrato, de forma a ser decidida ao único e exclusivo critério da Cessionária, em qualquer forma de utilização da trilha dublada pelo Cedente

1.5.2. A Cessionária não será responsável caso terceiros, tais como redes de televisão e exibidores cinematográficos, não mostrem os créditos completos da Obra.

1.5.3. A falha casual ou inadvertida pela Cessionária de cumprir com a cláusula 1.5.1 acima não será considerada

1.3. For the exhibition of the Work(s) referred to in Clause 1 of this instrument in the media referred to in item 1.2 above, Assignee will pay to Consenting-Intervening Party, within a 10 (ten) working days period as from the rendering of the dubbing services for each episode or group of episodes of the Work (s), a percentage of 30% (thirty per cent) upon the amount mentioned in item 1.1 of this Clause, upon receiving the corresponding Invoice (Official Bill of Sale), irrespective of the number of media wherein such Work(s) are exhibited and/or transmitted. The Consenting-Intervening Party will be exclusively liable for paying over to Assignor the relevant amount in the above period, with no liability whatsoever to Assignee.

1.4. All taxes and fees levied upon the payment referred to in items 1.1 and 1.3 above will be sole and exclusively borne by the Consenting-Intervening Party and the Assignor.

1.5 Assignor and Consenting-Intervening Party hereby declare to be fully aware and to have nothing to oppose to Assignee being entitled to use Assignor#s name, image, voice sound and other personal characteristics in any promotional material of the Work(s). Moreover, the Assignee is allowed to insert Assignor's name on the cover or back cover and in all the promotional materials, by the Assignee#s sole and exclusive discretion.

1.5.1. Assignee is obliged to insert the Assignor's name on the credits of the Work, in a form chosen exclusively by Assignee, in any form of utilization of the track dubbed by Assignor.

1.5.2. Assignee will not be held liable in case third parties such as TV Networks and Cinema Exhibitors, do not show the full credits of the Work.

1.5.3. The casual or inadvertent failure by Assignee to comply with clause 1.5.1 shall not be deemed to be a breach by Assignee. Upon Assignee's receipt of written notice from Assignor of a failure to comply with the provision of clause 1.5.1 hereof, Assignee shall take such steps as are reasonable and practicable to cure such failure on a prospective basis as to positive prints not yet made, as applicable, under Assignee's control.

1.6 Assignor further declares to have full knowledge and to have nothing to oppose to that Assignor may be convoked by the Consenting-Intervenint Party, through Assignee, to provide additional services related to the Work, even after expiry of this Agreement, whereupon Assignor will be paid by Consenting-Intervening Party the amount corresponding to the services to be so provided,

como infração do presente contrato pela Cessionária. Uma vez recebida notificação por escrito do Cedente sobre a falha em cumprir com a cláusula

1.5.1. do presente, Cessionária tomará as providências razoáveis e praticáveis para curar a falha para o futuro, em relação a cópias ainda não criadas, sob o controle da Cessionária.

1.6. O Cedente também declara ter pleno conhecimento e nada a se opor, que se ele Cedente, vier a ser convocado pelo Interveniente-Anuente, através da Cessionária, para prestar serviços adicionais pertinentes à Obra, mesmo após o término deste Instrumento, ele Cedente receberá do Interveniente-Anuente, a quantia correspondente aos serviços a serem realizados, sempre com referência aos valores e percentuais discriminados nas Cláusulas 1.1. e 1.3 acima.

1.7. Se não for possível o Cedente prestar os serviços discriminados na Cláusula 1.6 acima, a Cessionária e o Interveniente-Anuente poderão substituir o Cedente por qualquer outro dublador, sem ter que solicitar qualquer autorização para ele Cedente, e sem que isso seja considerado violação de direitos.

2. O Cedente declara à Cessionária ser o único titular dos direitos mencionados no #caput# da Cláusula Primeira supra, assumindo, ademais, integral responsabilidade por sua originalidade.

3. O Cedente e o Interveniente-Anuente declaram ter total conhecimento e nada a se opor que, a escolha da edição final da (s) Obra (s) ficará a único e exclusivo critério da Cessionária e/ou de terceiros por ela indicados, ficando certo que essa última poderá executar livremente a montagem da Dublagem, podendo proceder a cortes e reproduções necessárias, utilizando-no para os fins previstos neste Instrumento.

3.1. Em decorrência do descrito no #caput# dessa Cláusula Terceira, a Cessionária ainda poderá realizar quaisquer alterações na dublagem da(s) Obra(s), e/ou então, substituir o som de voz do Cedente, através de quaisquer terceiros, sem necessitar de qualquer autorização dele Cedente, ou sem ter que efetuar qualquer pagamento adicional, não configurando-se tal atitude, violação de direitos.

3.2. Fica vedado ao Cedente, o uso e a exploração comercial da Obra referida neste Contrato, uma vez que os direitos da mesma, tanto em sua versão original, quanto nas versões dubladas, pertencem única e exclusivamente à Cessionária.

always with reference to the value and percentages as specified in Clauses 1.1 and 1.3 above.

1.7 In the event it is not possible for Assignor to provide the services contemplated in Clause 1.6 above, Assignee and Consenting-Intervening Party will be entitled to substitute Assignor for any other dubbing artist, without having to ask for any authorization from Assignor and without this implying in any violation of rights.

2. Assignor hereby certifies to Assignee to be the sole owner of the rights mentioned in the beginning of the first Clause above, and hereby undertakes full liability for the original nature thereof.

3. Assignor and Consenting-Intervenint Party hereby certify to be fully aware of and to have nothing to oppose that the selection of the final edition of such Work(s) will be left to the sole and exclusive discretion of Assignee and/or its designees, and it is hereby understood that Assignee may freely make the edition of the dubbing services, and may make any cuts and reproductions as required, by using same for all the purposes contemplated herein.

3.1 As a result of the provision in the beginning of this Clause Three, Assignee will also be entitled to make any alterations in the dubbing of the Work(s) and/or otherwise substitute Assignor#s voice sound for any third parties, without the need to get any authorization from Assignor, and without having to make any additional payment, and such attitude will not represent a violation of rights.

3.2 Assignor is hereby prohibited to make any use and commercial exploitation of the Work(s) mentioned in this Agreement, inasmuch as the rights in same, both in its (their) original version and in any dubbed versions, belong sole and exclusively to Assignee.

3.3 In view of the provisions in Clause 3.2 above, Assignor hereby declares to be fully aware that Assignee is the sole owner of the original and dubbed versions of the Work(s), and likewise of all materials to be provided by Assignor to Assignee, and Assignee will be entitled to assign same to any third parties, as well as to give to same the use which is best suitable to Assignee, without the need for any authorization from Assignor.

4. Assignor further represents that as of the date hereof, he/she has not assigned to any third parties the rights assigned herein, and that there does not exist currently any agreement, obligation or encumbrance whatsoever with any persons or companies which could prevent the execution and/or compliance with this Agreement.

3.3. Diante do estipulado na Cláusula 3.2 acima, o Cedente declara ter pleno conhecimento que, a Cessionária é a única titular das versões originais e dubladas da Obra, bem como de todos os materiais a serem fornecidos pelo Cedente à Cessionária, podendo a Cessionária, ceder os mesmos para quaisquer terceiros, bem como, destinar o uso que lhe melhor aprouver dos mesmos, sem necessitar de qualquer autorização do Cedente.

4. Declara o Cedente que, até a presente data, não cedeu para quaisquer terceiros o uso de sua voz ora cedido, bem como, que não existe atualmente nenhum contrato, obrigação ou gravame algum com pessoa(s) ou empresa (s) que impeça a celebração e/ou cumprimento deste contrato.

4.1. O Cedente se obriga a não propor qualquer medida legal e/ou judicial em face da Cessionária, com o intuito de retirar a Obra de circulação e/ou prejudicar a exploração comercial da Obra.

5. Caso algum dos direitos acima mencionados não possa ser cedido e transferido à Cedente, por operação da lei, falha do presente contrato, por força de alguma decisão judicial ou por qualquer outra razão, o Cedente, pelo presente concede uma licença ou autorização exclusiva e completa, conforme seja o caso, para o exercício dos direitos por 25 (vinte e cinco) anos contados da primeira exibição da Obra na República Federativa do Brasil, por todo o universo e para todos as modalidades de utilização existentes e mídias existentes e que venham a ser criadas. Nesse caso, todas as referências a Cessão, Cedente e Cessionária e suas variações deverão ser consideradas como sendo lidas como Licença/Autorização, Licenciante/Concedente, Licenciada/Concessionária e suas variações, permanencendo-se intactos os efeitos das cláusulas do presente.

6. O presente Instrumento é firmado em caráter irrevogável e irretratável, obrigando as partes, seus herdeiros e sucessores.

7. Este contrato não poderá ser cedido ou transferido pelo Cedente, nem dado como garantia de obrigações, sem a prévia anuência escrita da Cessionária.

7.1. O presente Instrumento poderá ser firmado e/ou cedido pela Cessionária, através de sua matriz, filiais, entidades sucessoras, e/ou por quaisquer terceiros a serem indicados por essa última, a qualquer tempo, e sem quaisquer restrições e/ou limites.

8. Em caso de divergência entre as versões em inglês e português do presente instrumento, aquela em língua portuguesa sempre prevalecerá.

4.1 Assignor hereby agrees not to institute any legal and/or judicial measure against Assignee, withthe intent of withdrawing the Work from exhibition and/or to impair its commercial exploitation.

5. In the event any of the aforementioned rights cannot, by operation of the law, failure of this agreement, in view of any court decision or any other reason, be assigned and transferred to Assignee, for any reason whatsoever, Assignor hereby grants to Assignee an exclusive and full license or authorization, as the case may be, to exercise such right for 25 (twenty-five) years counted from the first exhibition of the Work in the Federative Republic of Brazil, for the entire universe and for all modes of exploitation existent and media existent and that may be created. In such case, all references to Assignment, Assignor, Assignee and variations thereof will be read as License/Authorization, Licensor/Grantor of Authorization, Licensee/Grantee of Authorization and variations thereof, with all the effects of all the clauses herein remaining unchanged.

6. This Agreement is signed on an irrevocable and irreversible basis, and is binding on the Parties, their heirs and successors.

7. This Agreement cannot be assigned or transferred by Assignor, nor can it be given in security for any obligations, without Assignee#s prior written consent.

7.1 This Agreement may be executed and/or assigned by Assignee, through its head quarter, branches, succeeding entities, and/or by any third parties to be designated by Assignee, at any time and without any restrictions and/or limits. In any such event, this Agreement will remain in force in all its provisions.

8. In case of any discrepancy between the English and Brazilian Portuguese version of this agreement, if any, the Brazilian Portuguese language shall take precedence.

9. The Parties hereto elect the Central Courts of São Paulo (João Mendes Junior Forum) to settle any divergence arising herefrom, with express waiver of any other, as privileged as it may be.

IN WITNESS WHEREOF, the Parties execute these presents, in 03 (three) copies of the same text and form, before the 02 (two) undersigned witnesses.

São Paulo, 1 de Fevereiro de 2011.

9. As partes elegem o Foro Central de São Paulo (Fórum João Mendes Junior), para dirimir qualquer dúvida advinda do presente Contrato, com expressa renúncia de qualquer outro, por mais privilegiado que seja ou venha a ser.

E, por estarem assim, justos e acertados, assinam o presente Instrumento, em 03 (três) vias de igual teor e forma, na presença de 02 (duas) testemunhas abaixo qualificadas.

São Paulo, 1 de Fevereiro de 2011.

Cedente: ______________________________

ASSIGNOR: ______________________________

Cessionária: ______________________________

ASSIGNEE: ______________________________

INTERVENIENTE-ANUENTE: ______________________________

CONSENTING-INTERVENING PARTY: ______________________________

Testemunhas:

1. ______________________________

Nome: [redacted]

Cic: [redacted]

Rg: [redacted]

2. ______________________________

(full legible name) / (nome completo legível)

WITNESSES:

1. ______________________________

2. ______________________________

ANEXO E – PROCESSO "OS INCRÍVEIS"

RECURSO ORDINÁRIO TRT RO 0100600-38.2006.5.01.0043

A C Ó R D Ã O

2ª TURMA

LEI Nº 9.610/98. DUBLADORES. VERDADEIRA REPRESENTAÇÃO DOS ATORES. AUTÊNTICA TRANSFERÊNCIA DE EMOÇÃO PARA O PÚBLICO. DIREITOS CONEXOS, VIZINHOS OU ANÁLOGOS, PORTANTO. UTILIZAÇÃO DE DUBLAGEM PARA TODAS AS MÍDIAS.

I. A dublagem (também conhecida como dobragem) é a substituição da voz original de produções audiovisuais (filmes, desenhos animados, telenovelas, documentários) pela interpretação de um dublador (ou dobrador) quase sempre noutro idioma.

II. O dublador participa da magia do cinema. Ele consegue transferir e expressar, com a mesma emoção, os sentimentos que são postos na tela pelos atores (ou pelas figuras desenhadas). Um filme mudo ou sem tradução, não alcança o seu objetivo. A representação por cartela, no lugar da tradução, para filmes infantis, está longe de se tornar uma realidade, pois todos sabem que crianças,

ainda que recém alfabetizadas, não se interessam por filmes falados em idioma distinto do nosso ou por traduções legendadas.

III. O recurso da dublagem permitiu o aprimoramento da qualidade sonora dos filmes, além de se ter tornado uma boa solução para tomadas externas em condições adversas.

IV. Entre as vantagens da dublagem, está a questão técnica. Através dela os diretores encontraram um meio de elaborar de modo mais requintado a interpretação vocal dos atores, proporcionando, outrossim, que os filmes pudessem ser comercializados em escala mundial.

V. Diante de tais premissas, afigura-se razoável que aos dubladores seja reconhecido os direitos conexos, também conhecidos como direitos vizinhos ou análogos aos direitos do autor. A essa conclusão não foge a Lei nº 9.610, de 1998 (Lei dos Direitos Autorais).

Vistos estes autos de Recurso Ordinário em que figuram, como recorrentes e recorridas, **ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS ARTISTAS DE DUBLAGEM - ANAD, THE WALT DISNEY**

COMPANY BRASIL LTDA. e **DELART ESTÚDIOS CINEMATOGRÁFICOS LTDA.**

RELATÓRIO

Inconformadas com r. sentença de fls. 343/349, proferida pela Exmª. Juíza Cláudia de Abreu Lima Pisco, da 43ª Vara do Trabalho do Rio de Janeiro, que rejeitou a preliminar de incompetência absoluta da Justiça do Trabalho, em razão da matéria, e a de ilegitimidade ativa e passiva *ad causam* e julgou parcialmente procedente a pretensão, recorrem ambas as rés e, pela modalidade adesiva, a associação autora.

Embargos de Declaração, a fls. 351/358, pela primeira demandada, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda, rejeitados a fls. 359/360.

Embargos de Declaração a fls. 361/362, pela segunda acionada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., não conhecidos, ao fundamento de intempestividade (fls. 410).

A primeira ré, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., pelas razões de fls. 365/407, em suma, alega que o julgado é nulo, por ausência de prestação jurisdicional, quer porque o MM. Juízo de primeiro grau, em que pese opostos Embargos de Declaração, não se pronunciou acerca da extensão dos efeitos da sentença também aos que deixaram de ser associados da recorrente no curso da lide; nem se manifestou de modo fundamentado acerca da aplicação que fez, ao caso, do previsto no art. 473-A, § 3º, do CPC, que possui aplicação restrita, como também acerca do critério de fixação para o valor de dano patrimonial. Indica como violados os artigos 131 do CPC; 93, IX, da CRFB; e 832 da CLT. Sustenta que a Justiça do Trabalho não detém competência para apreciar e solucionar a lide, na medida em que a relação jurídica firmada no caso concreto jamais se deu com as pessoas físicas dos substituídos, espelhando, na realidade, relação de consumo. Ressalta que a discussão se

funda em direito autoral. Por outro lado, aduz que a autora não tem legitimidade ativa, quer porque no âmbito trabalhista a figura do substituto processual somente pode ser utilizada pelo sindicato; quer porque a Lei n. 9.610/98, art. 90, § 1º, dispõe que o legitimado para exercer os direitos dos artistas que participaram na interpretação ou na execução da obra é o diretor do conjunto, ao passo que o seu artigo 25 dispõe que cabe ao diretor da obra audiovisual qualquer reclamação sobre direitos morais referentes à obra que dirigiu. Além do mais, alega que dos autos extrai-se que ao menos 4 dos 13 dubladores deixaram de fazer parte da ANAD no curso da ação. Por isso, entende que a decisão só pode beneficiar os que dublaram a obra "Os Incríveis", são membros da ANAD e não tenham se manifestado contra a ação proposta. Assevera que a recorrente não tem legitimidade para constar no polo passivo da relação processual, porque ela não é responsável pela distribuição da obra "Os Incríveis", seja em vídeo doméstico, seja para a televisão, seja em outras formas de exibição. Sustenta a impossibilidade jurídica de se cumprir o que foi determinado na sentença, seja diante da dificuldade de se entender exatamente o que significa 20% sobre o valor de cada cópia comercializada; seja porque a condenação, nesse particular, ultrapassa os limites da inicial; seja porque a sentença forçou a ora recorrente a dublar a obra novamente, o que evidenciou a desproporcionalidade da condenação. Alega que já adimpliu sua obrigação relacionada a cessão de direitos, conforme recibos trazidos com a defesa, os quais contêm autorização expressa para veiculação do produto final em todas as mídias, pelo que não há direitos patrimoniais pendentes. Diz que, ao contrário do que concluiu o MM. Juízo de primeiro grau, houve cessão válida dos direitos autorais e conexos por meio do Diretor de Dublagem. Prossegue, dizendo que não violou direito autoral e/ou de caráter remuneratório dos associados da recorrida, uma vez que obteve expressa e voluntária autorização do diretor de dublagem, como se

vê às fls. 106/108, para uso da em todas as modalidades, inclusive DVD. Afirma que, ao contrário do que concluiu o MM. Juízo de primeiro grau, foi demonstrado que o senhor Manoel Garcia Júnior é o diretor de dublagem, como se vê do crédito final do filme acostado à peça de bloqueio. Aduz que se deu exploração regular da obra, consoante se vê de interpretação sistemática da Lei de Direitos Autorais. Acrescenta que os associados da recorrida autorizaram a utilização econômica da obra em que participaram como dubladores. Invoca o art. 81 da Lei 9.610/98 e o art. 14 bis da Convenção de Berna. Assevera que o art. 91 da Lei 9.610/98 impõe regra que se refere, única e exclusivamente, às empresas de radiodifusão, pelo que é inaplicável à recorrente, que figura como produtora da obra audiovisual. Afirma que o artigo 13 e seu parágrafo único, da Lei 6.533/78 estão revogados, porque incompatível com as disposições da Lei 9.610/98. Sustenta que em obra coletiva audiovisual a titularidade dos direitos patrimoniais recai sobre o seu produtor, o organizador, que é a empresa que junta os esforços, com a contratação dos mais diversos profissionais de todas as áreas que se entrelaçam na obra coletiva, e faz investimentos para a criação de obra nova. Assim, arremata, é da recorrente, como organizadora, o direito de explorar sua obra tão logo esteja completa. Por outro lado, sustenta a inexistência de danos morais, na medida em que a prova produzida evidencia que os créditos de dublagem foram concedidos no final da obra. Destaca que os direitos morais dos intérpretes são os disciplinados no artigo 92 da Lei 9.610/98, pelo que não houve violação dos direitos morais de autor, nem se constatou qualquer espécie de abalo moral aos associados da recorrida. Anota que na inicial não há uma linha sequer onde se descreva os eventuais danos sofridos. Na ótica da recorrente, o que se verifica da pretensão, nesse particular, é o claro intuito de ver reparado o suposto descumprimento de obrigação contratual por indenização a título de dano moral. Aduz que o art. 473-A, § 3º, do CPC,

que serviu de suporte à condenação ao pagamento relacionado à indenização por dano patrimonial tem aplicação específica, não abrangendo o caso vertente. Outrossim, sustenta que a fórmula proposta pela recorrida, para o cálculo da indenização patrimonial, baseada no art. 103 da Lei 9.610/98, também beira o absurdo, porque, em última análise, resulta no pagamento de aproximadamente R$ 81.000,00 por substituído, em manifesto enriquecimento ilícito, ainda mais quando se compara com o valor médio pago pelos estúdios de dublagem a um dublador por hora de trabalho. Ainda que seja mantida a condenação, ressalta que a função de dubladores não pode ser equiparada ao trabalho dos desenhistas, diretores, roteiristas e outros, que participam da obra audiovisual. Além disso, anota que há certa uniformidade na jurisprudência quanto à razoabilidade das indenizações, não observada na espécie. Evoca o princípio da razoabilidade, na fixação da reparação, pugnando, na hipótese de manutenção da condenação, pela redução drástica no respectivo valor.

A segunda ré, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., pelas razões de fls. 415/420, em resumo, alega a incompetência absoluta da Justiça do Trabalho, na medida em que o pedido de pagamento de indenização por danos patrimoniais e morais pelo uso sem contraprestação dos direitos autorais e conexos não tem origem na prestação de serviço havida entre a recorrida e a recorrente, mas, supostamente, na utilização da obra para outras mídias, diversas da exibição em cinema. Anota que os direitos conexos só passaram a existir após o término da prestação dos serviços, concluindo que, por isso, a controvérsia não decorreu da relação de trabalho. Alega que a autora não tem legitimidade ativa, na medida em que a legislação não confere à associação de classe amplitude de representação individual de seus associados. No que se refere à indenização por danos materiais, fixada em R$ 25.000,00 para cada integrante da equipa de dublagem, alega a falta de critério, porque a condenação jamais

poderia ser superior ao valor já pago pelos serviços prestados. Diz que a prova evidencia o pagamento da obrigação, destacando que todos os substituídos têm conhecimento de que as obras objeto de dublagem são utilizadas para o cinema, distribuição em DVD e radiodifusão, e, na forma do previsto na cláusula 4ª, § 1º, letra "d", da convenção coletiva de trabalho, restou estipulado o pagamento. De outro lado, alega que não há sequer indício de que tenha havido violação a direitos autorais, mesmo porque foram consignados os devidos créditos aos integrantes da equipe de dublagem. Além disso, aduz que o pedido de indenização por danos morais, no caso, decorre do alegado não pagamento de direitos autorais, o que está englobado na condenação por danos materiais.

Já a acionante, Associação Nacional dos Artistas de Dublagem - ANAD, em seu Recurso Ordinário adesivo de fls. 455/456, em síntese, diz que a indenização por dano patrimonial deve ser fixada de acordo com o art. 103 da Lei n. 9.610/98, lei especial que rege a matéria.

Contrarrazões a fls. 424/453, pela autora; a fls. 460/464 e 466/469, pela ré The Walt Disney Company Brasil Ltda., sem preliminares.

A segunda ré, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., não ofereceu razões de recorrida, em que pese a oportunidade que lhe foi concedida.

O Ministério Público do Trabalho, a fls. 474/476, manifesta-se pelo conhecimento dos recursos, rejeição das preliminares arguidas e não provimento dos apelos.

VOTO

RECURSO DA PRIMEIRA RÉ (THE WALT DISNEY COMPANY BRASIL LTDA.)

Da preliminar de nulidade do julgado, por negativa de prestação jurisdicional

A recorrente sustenta que se configurou negativa de prestação jurisdicional, primeiro, ao argumento de que o MM. Juízo de primeiro grau deixou de esclarecer se os efeitos da sentença alcançam todos os associados da demandante, mesmo depois de opostos Embargos de Declaração, e considerando a notícia dada pela própria acionante, acerca do desligamento de diversos dos substituídos constantes do rol trazido.

Na realidade, não se configurou a alegada negativa de prestação jurisdicional, haja vista que na sentença não existe a omissão alegada.

Com efeito, ao decidir a contenda o MM. Juízo de primeiro grau assentou que a condenação beneficia todos os associados da demandante que integraram a equipe de dublagem do filme “Os Incríveis” na versão para o português.

A recorrente, como ressai de suas razões recursais, entende que os efeitos da sentença só alcançam os associados que autorizaram expressamente o ajuizamento da ação, posicionamento que investe contra o decidido, não servindo de suporte fático para o regular uso dos Embargos de Declaração.

Quanto ao segundo aspecto, vale dizer, aplicação, na sentença, do previsto no artigo 475-A, § 3º, do CPC, ao fixar o juiz natural valor líquido para a indenização, as razões aduzidas nos Embargos de Declaração também revelam o inegável objetivo da ora recorrente de atacar o julgado, em afronta aos estritos limites legais impostos à via eleita (CLT, artigo 897-A; e CPC, artigo 535).

Com efeito, o MM. Juízo de primeiro grau, ao arbitrar a compensação pelos danos materiais invocou a previsão contida no artigo 475-A, § 3º, do Código de Processo Civil.

A ora recorrente, então, sob a alegação de existência de obscuridade no julgado, sustentou que o artigo 473-A, § 3º, do CPC (na realidade, artigo 475-A, § 3º, do CPC), só é aplicável aos processos sob o rito sumário que tratem de ressarcimento de danos causados em acidente de veículo terrestre e em caso de cobrança de seguro, relativamente aos danos causados em acidente de veículo.

Nesse quadro, a recorrente ataca a sentença, pretendendo o reexame da questão por via imprópria.

No que se refere à alegada existência de omissão no julgado quanto ao critério estabelecido na sentença para reparação do dano patrimonial, ainda mais porque na inicial foram oferecidos parâmetros não observados no julgado na ótica da recorrente, também não prospera a tese recursal de que teria havido negativa de prestação jurisdicional, ao rejeitar o juiz natural os Embargos de Declaração.

Se o critério estabelecido na sentença, para quantificação do valor destinado à indenização por dano patrimonial, não observa os parâmetros fixados pelos termos da inicial, cabe à parte buscar a reforma da decisão.

O quadro delineado, como se vê, mostra que a ora recorrente outra coisa não quis, ao opor os Embargos de Declaração, senão o reexame, por via imprópria, das questões apreciadas em decisão fundamentada, pelo que não há que se falar em maltrato ao artigo 93, IX, da CRFB, nem ao previsto no artigo 832 do Texto Consolidado, nem ao previsto no artigo 131 do CPC, muito menos em negativa de prestação jurisdicional.

Rejeito a preliminar.

Da preliminar de incompetência da Justiça do Trabalho, para examinar a contenda

A recorrente aduz que a Justiça do Trabalho não detém competência material para examinar a contenda, ao argumento de que a relação jurídica celebrada na espécie jamais se deu com as pessoas físicas dos substituídos. Ressalta que a postulação se refere a direitos conexos, que só surgem depois de concluída a obra.

Sustenta a recorrente ter celebrado contrato de prestação de serviços com a segunda ré (Delart), para dublagem, e que a contratada poderia indicar qualquer pessoa dos seus quadros para prestar o serviço contratado. Prossegue, dizendo que a relação mantida entre a ora recorrente e a segunda demandada foi de consumo, na medida em que a peticionária não consumia o trabalho realizado, mas sim, o resultado alcançado.

Ressai do libelo que a lide decorre da relação de trabalho havida entre os laboristas, substituídos processualmente, e a segunda demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., sendo, pois, da competência da Justiça do Trabalho examinar e decidir a contenda.

A ora recorrente figura na relação processual, segundo se vê do libelo, em razão da responsabilidade solidária que lhe é atribuída, decorrente da utilização econômica da obra, com base no previsto no artigo 104 da Lei 9.610/98.

Aliás, como o trabalho de dublagem foi realizado para facilitar a comercialização do filme “Os Incríveis” no Brasil, certamente essa empresa não é a destinatária final do trabalho como ela quer fazer acreditar, pelo que não há que se falar em relação de consumo.

Nesse quadro, o litígio se encaixa na moldura fixada no artigo 114, I, da Constituição Federal, pelo que não há que falar em incompetência da Justiça do Trabalho para apreciar e decidir a contenda.

Rejeito a preliminar.

Da preliminar de ilegitimidade ativa “ad causam”

É fato que a Constituição Federal, em seu artigo 5º, inciso XXI, atribui legitimação às associações para atuar judicialmente quando expressamente autorizadas.

Daí decorre que muitos, em raciocínio que reputo equivocado, concluem que a Constituição Federal só legitima a atuação de associação, como substituta processual, a exemplo do que ocorreu no caso vertente, se, somente se, a associação obtiver prévia autorização individual de seu associado para ingressar em Juízo.

Acontece que dentro de sua moderna significação, fundada na concepção tridimensional do direito, em detrimento da concepção de dimensão única calcada no formalismo jurídico, o acesso à justiça, no Estado Democrático de Direito, constitui direito fundamental, com novos mecanismos que, em última análise, visam senão substituir a tutela individual, que tem sua gênese no Estado Liberal, ao menos estimular a tutela coletiva, diante das inegáveis transformações sociais (como a sociedade de massa, a globalização *et cetera*).

A Constituição Federal de 1998, na realidade, deu um inegável salto em direção ao efetivo acesso à justiça, em compasso com a moderna teoria que trata do tema. Isso decorre de sua interpretação sistemática.

Com efeito, além de dispor que as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente (artigo 5º, XXI), a Constituição Federal dispõe que a lei não excluirá da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça a direito (artigo 5º, XXXV), além de assegurar o devido processo legal (artigo 5º, LIV LV), de modo que é inegável a intenção do legislador constituinte originário de assegurar o efetivo acesso à Justiça.

Demais disso, não se pode olvidar que é fundamento da república a cidadania (CRFB, artigo 1, II), que só pode ser exercida em sua plenitude se for garantida pelo Poder Judiciário.

Ora, a defesa coletiva de direitos ou interesses individuais homogêneos, como ocorre no caso vertente, traduz a projeção de um mecanismo que exterioriza o efetivo acesso à justiça, em evidente sintonia com o Texto Constitucional.

Nesse contexto, não tem sentido, segundo entendo, interpretar o previsto no artigo 5, XXI, da CRFB como regra que exige prévia autorização individual dos associados, como pressuposto para se atribuir legitimação a associação para atuar em ação coletiva como substituta processual, porque essa interpretação vai de encontro à moderna teoria de acesso à justiça e, em última análise, ao Texto Constitucional interpretado de modo sistemático.

Não bastasse isso, exame do estatuto da autora mostra que esse ente associativo tem como finalidade a atuação em Juízo, de modo que a regra contida no artigo 5, XXI, da CRFB, também por esse motivo, foi atendida.

E tem mais.

Dentro da ótica da moderna teoria do acesso à justiça, repito, abrigada no Texto Constitucional se interpretado de modo sistemático, a existência de legislação infraconstitucional que atribua legitimidade à entidade associativa para atuar em Juízo cumpre a exigência contida em seu artigo 5, XXI, da Constituição Federal.

No caso, o artigo 98 da Lei 9.610/98, de modo expresso, atribui legitimação ativa concorrente às associações de titulares de direitos de autor e dos que lhe são conexos, a exemplo da demandante, ora recorrida.

Ainda que assim não fosse, tanto o Código de Defesa do Consumidor, como a Lei da Ação Civil Pública, de aplicação subsidiária, asseguram legitimação ativa concorrente a associação, para postular direito individual homogêneo de seus associados.

Na espécie, a demandante, ora recorrida, Associação Nacional dos Artistas de Dublagem - ANAD, ajuizou a presente ação na situação de substituta processual de seus associados que atuaram na dublagem do filme de animação “Os Incríveis” e que foram identificados a fls. 20 e 48.

Assim, a autora é parte legítima para figurar no polo ativo da relação processual.

É irrelevante que alguns trabalhadores tenham deixado de compor o quadro de associados após o ajuizamento da presente, na medida em que a legislação, ao estabelecer a legitimação concorrente ora abordada, impõe a condição de associado ao trabalhador, sem estabelecer se antes ou durante a tramitação do feito.

Assim sendo, eventual desligamento do trabalhador em relação ao ente associativo depois de ajuizada a ação, como ocorreu na espécie, por si só, não afasta a legitimação da associação para postular como substituta processual.

De outro lado, o artigo 25 da Lei nº 9.610/98 trata da atuação do diretor no âmbito extrajudicial, não se aplicando, portanto, ao exercício do direito de ação.

Sendo assim, rejeito a preliminar.

Da preliminar de ilegitimidade passiva “ad causam”

De acordo com a teoria predominante, a legitimidade para figurar no pólo passivo da relação processual deve ser aferida pela coincidência entre o que se postula e em face de quem se pede, devendo,

pois, ser analisada de modo abstrato (e não de modo concreto), ante a já consagrada autonomia do direito de ação em confronto com o direito material.

Isso significa dizer que é irrelevante a existência, ou não, do direito material perseguido.

Na espécie, a autora, Associação Nacional dos Artistas de Dublagem - ANAD, como substituta processual, alega que a segunda demandada, Delart Estúdios de Dublagem Ltda., contratante dos substituídos processuais para execução de serviço de dublagem da versão brasileira do filme “Os Incríveis”, cometeu ilícitos e, por isso, é devedora da reparação perseguida no libelo. Por outro lado, atribuiu à ora recorrente responsabilidade solidária, por sua co-participação no ilícito. Assim, configurada está a pertinência subjetiva que confere legitimidade à peticionária para compor o polo passivo da relação processual.

Rejeito.

Do dano patrimonial

Postulou a autora indenização por danos materiais, ao argumento de que os substituídos foram contratados pela segunda demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., para a dublagem, exclusivamente, e aqui cabe salientar, exclusivamente, para o cinema, dos personagens do filme de animação intitulado “Os Incríveis”, versão brasileira, mas houve reprodução não autorizada do filme, em outros meios, sem remuneração.

Esclareceu a acionante que a segunda demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., enviou à primeira, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., sob sua encomenda, o arquivo de dados contendo a versão dublada, sem fazer qualquer ressalva, de modo a permitir que a empresa indicada em segundo plano (The Walt Disney) pudesse

utilizá-lo para reprodução em quaisquer outros meios de veiculação (DVDs, televisão, aberta e a cabo *et cetera*), o que veio a ocorrer.

A ora recorrente, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., contestou a postulação, ao argumento de que a autorização para exploração econômica da obra envolve tanto sua exibição em cinema, quanto comercialização em DVD e radiodifusão, salvo ressalva específica, inexistente no presente caso.

Outrossim, disse que o diretor de dublagem concedeu à ora recorrente, isto é, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., cessão e autorização de uso irrestrito do direito conexo de dublagem, invocando, inclusive, os recibos de pagamento aos dubladores como prova do afirmado.

Além do mais, sustentou que os direitos autorais decorrentes de obra coletiva, pertencem ao organizador, nos termos do § 2º do art. 17 da Lei 9.610/98.

Na realidade, os direitos conexos dos artistas dubladores, substituídos processualmente na espécie, no âmbito patrimonial, estão previstos na Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, Lei dos Direitos Autorais, sendo oportuna a transcrição dos artigos 81, 89, 90 e 92, para melhor compreensão do direito positivo que incide na espécie.

> ***"Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica.***

§ 1º. A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.”
omissis

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.
Parágrafo único. A proteção desta lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:
I - a fixação de suas interpretações ou execuções;
II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;
III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;
IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de

maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º. A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização

> ***adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores."***

Insurge-se a recorrente contra a sentença, primeiro dizendo que a prova documental mostra que o senhor Manoel Garcia Júnior foi o Diretor de Dublagem, como também que, ao contrário do que concluiu o MM. Juízo de primeiro grau, não há nulidade na cessão de direitos por ele referendada, como Diretor de Dublagem, porque se trata de ato praticado em conformidade com o previsto no § 1º do artigo 90 da Lei 9.610/98.

Aduz a recorrente que não se aplica o previsto no artigo 115 da Lei 9.610/98, por meio do qual foi mantida em vigor a Lei n. 6.533, de 24 de maio de 1978, nem, em consequência, emprega-se o previsto no artigo 13 dessa última lei, ao argumento de que a possibilidade de cessão de direitos é tratada na nova legislação que nasceu com a lei indicada em primeiro plano.

Ao exame.

Não merece retoque a sentença, na medida em que, como bem observou o MM. Juízo *a quo*, não há prova de que o senhor Manoel Garcia Júnior atuou como Diretor de Dublagem na tradução da obra de animação "Os Incríveis" para o português, pelo que não há que falar em cessão dos direitos decorrentes da dublagem supostamente por ele referendada, na situação de Diretor de Dublagem, como representante dos dubladores.

Ainda que assim não fosse, cabe dizer, mesmo se existisse nos presentes autos prova de que o senhor Manoel Garcia Júnior teria atuado como Diretor de Dublagem - mas não existe, reforço - não

teria incidido, segundo penso, a regra contida no § 1º do artigo 90 da Lei 9.610/98.

Com efeito, ao estabelecer que "*quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto*", a Lei nº 9.610/98, artigo 90, § 1º, supõe coincidência entre os interesses do diretor do conjunto e os dos demais artistas (do mesmo conjunto).

Acontece que o aludido senhor Manoel Garcia Júnior é empregado da primeira demandada, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., como se vê da carta de preposição (fls. 56), de modo que os interesses que ele persegue, no âmbito das relações de trabalho, estão em atrito com os anseios dos dubladores, contratados pela segunda demandada (Delart Estúdios Cinematográficos Ltda.).

Mas não é só. A prova demonstra que, diferentemente do que foi afirmado no apelo ora em exame, o tantas vezes citado senhor Manoel Garcia Júnior exerceu, nos serviços relacionados com a dublagem para a língua portuguesa do filme de animação "Os Incríveis", as funções de Diretor de Criação (e não, de Diretor de Dublagem), como se vê do crédito de participação dos artistas na versão brasileira, ao que parece, pelo contexto, do filme "Os Incríveis" (fls. 109).

Ora, como Diretor de Criação, certamente o senhor Manoel Garcia Júnior não atuou em prol dos interesses dos artistas dubladores. Seria uma contrassenso imaginar que Diretor de Criação, contratado pela produtora, no caso, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda. fosse eleito, pela lei, para atuar contra os interesses de sua empregadora ou contratante, e em proveito de trabalhadores contratados
por outrem.

Não impressiona, de outro lado, constar nos recibos de pagamento pelos serviços de dublagem, firmados pelos substituídos e/ou

por pessoa que, embora não identificada, apôs assinatura como "Diretor", por cópias reprográficas a fls. 234/249 e 277/279, que o filme "Os Incríveis" será exibido em cinema, HV (*home* vídeo) e tv, porque, é evidente, essa singela afirmação não traduz prévio, vale repetir, prévio ajuste e por escrito, exigido por lei, acerca do conteúdo do objeto do contrato celebrado entre os trabalhadores e a segunda demandada, Delart Estúdios Cinematográficos (inteligência que se extrai dos artigos 29, 49 e 89 da Leis 9.610/98), não caracterizando os aludidos recibos, pois, a alegada cessão dos direitos patrimoniais.

Como consequência, a questão que envolve a suposta cessão de direitos, seja por meio de Diretor de Dublagem, seja em razão dos recibos de pagamento firmados por dubladores e/ou Diretor, em primeiro lugar, encontra óbice na sua inexistência (e não, no plano da validade e de sua eficácia como foi afirmado na sentença).

Há uma outra razão que determina, de modo sucessivo, a não incidência, na espécie, do § 1º do art. 90 da Lei 9.610/98, e esse foi, não é demais anotar, o principal motivo de que se utilizou o MM. Juízo de primeiro grau para rechaçar a defesa da recorrente.

Como bem observou o douto representante do Ministério Público do Trabalho que oficiou no feito no primeiro grau, em sua cuidadosa manifestação a fls. 336/342, a suposta "cessão de direitos" espelharia, na verdade, renúncia de direitos incompatível com o sistema jurídico vigente, especialmente com as normas de proteção insertas na Lei dos Direitos Autorais, pelo que seria - se existisse, é dizer, se tivesse sido firmada pelo Diretor de Dublagem - desprovida de validade e eficácia.

A transcrição de parte do contrato, apenas para ilustrar, deixa evidente o que foi afirmado no parágrafo precedente:

> "*Em troca de pagamento valoroso e satisfatório, cujo recebimento e suficiência*

são reconhecidos pelo presente instrumento, eu, o abaixo assinado reconheço pelo presente instrumento que, em virtude de minha obrigação funcional em relação a DELART (Estúdio de Dublagem) (ou de meu vínculo empregatício ou contrato de serviço, caso aplicável, celebrado com o mesmo, executarei meus serviços relacionados com a dublagem da versão em língua portuguesa do trabalho coletivo intitulado OS INCRÍVEIS os “Serviços”), conforme solicitado por Disney Character Voices International, INC (“DCVI”). Reconheço ainda expressamente que, por tal trabalho coletivo, todos os direitos existentes atualmente e no futuro de todo o tipo e caráter que tenham advindo ou venham a advir dos Serviços pertencerão a Disney Enterprises, Inc., que é a matriz de DCVI, eternamente ou pelo tempo máximo permissível em conformidade com a lei, inclusive por no mínimo setenta (70) anos após minha morte, o que ocorrer por último, universalmente, incluindo, mas sem que isto constitua limitação, os territórios de língua portuguesa, e da mesma maneira cedo irrevogavelmente pelo presente instrumento a Disney Enterprises. Inc.,

> *todos e quais direitos que eu possa deter, nas condições acima mencionadas quanto à duração e âmbito geográfico, e sujeitos a serem novamente cedidos por parte de Disney Enterprises. Inc. De modo livre a qualquer terceiro*." (fls. 106/108)

Ajuste nesses termos traduz inequívoca tentativa de afastar a incidência de regras de ordem pública de que se revestem grande parte das disposições do sistema normativo que protege os Direitos Autorais e os a ele conexos, estes últimos objeto da postulação na ação ajuizada.

Aliás, vê-se que desde o início a recorrente tentou burlar o sistema normativo destinado a proteger o direito conexo ao direito autoral dos artistas dubladores.

Com efeito, consta do contrato de prestação de serviços celebrado entre as rés, conforme tradução para o vernáculo a fls. 144/231, por Tradutor Juramentado, a seguinte passagem:

> "*d. Crédito. O Estúdio fornecerá à empresa DCVI informações completas, acuradas e precisas de todos os Colaboradores, uma vez que este item esteja definido na cláusula 3 (b) infra (doravante denominados "Informações Relativas aos Créditos"). Não obstante o previamente exposto, o Estúdio solicitará a todos os Colaboradores, na extensão máxima permitida por lei, que renunciem a seus direitos de serem denominados*

> *artistas, escritores e/ou titulares de direitos de propriedades, caso haja, e que expressamente renunciem (e, caso tal renúncia não seja licitamente reconhecida, que concorde em não executar tal direito) a todo "direito moral" de autores da Obra (vide abaixo a definição do termo), que possam no presente momento ou posteriormente ser reconhecidos por costume, hábito ou legislação."* (fls. 150)

Em outro trecho do contrato celebrado entre as demandadas, há expressa menção à proibição, na legislação brasileira, de tentativa de induzir artistas de dublagem, como os substituídos no presente feito, a assinarem contrato de cessão de direitos. Vale a transcrição:

> "*.... não obstante o exposto acima, as partes envolvidas, a empresa DCVI e o Estúdio reconhecem que por ocasião da assinatura deste instrumento, as leis trabalhistas brasileiras proibiam a indução da assinatura de documento de cessão de direitos para atores de dublagem como requerido acima*." (fls. 163)

Ora, vê-se que a recorrente, sem cerimônia, tentou afastar de modo ilícito e voluntário não só direitos morais inalienáveis dos substituídos, como também direitos patrimoniais, no âmbito do Direito Autoral, decorrentes das respectivas atuações.

Não há, assim, qualquer razão jurídica que ampare a tese da recorrente no particular, ainda mais porque, desde o início, como já restou assentado, as empresas tentaram burlar o ordenamento jurídico vigente relacionado a Direitos Autorais e a direitos a eles conexos.

De outro lado, não é só porque a autora, ora recorrida, reconhece a existência de ajuste entre os substituídos e a segunda demandada (Delart Estúdios Cinematográficos Ltda.), no sentido de que a obra teria destinação econômica que se pode concluir, com base no previsto no artigo 81 da Lei 9.610/98, pela existência de autorização do uso da dublagem para produção audiovisual em quaisquer de suas formas de veiculação (é dizer, cinema, televisão, DVD, vídeo cassete *et cetera*).

Isso porque a autorização concedida pelos dubladores, como restou incontroverso, cingiu-se à exibição exclusivamente no cinema, vocábulo que tem conotação mais restrita que "audiovisual", definido este último vocábulo no artigo 5º, VIII, "i", da Lei 9.610/98.

De tudo isso decorre que não há razão jurídica para analisar se a Lei nº 9.610/98, nada obstante declare o contrário em seu artigo 115, revogou, por suposta incompatibilidade, a Lei nº 6.533/78, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões e dá outras providências.

A Convenção de Berna, para proteção de obras literárias e artísticas, em vigor em nosso país (Decreto nº 75.699, de 06 de maio de 1975), em seu artigo 14 bis, 2, "a", também não socorre a recorrente, quer porque na legislação ordinária interna os dubladores não são titulares de direitos autorais sobre a obra final; quer porque a autorização para uso econômico da contribuição em obra cinematográfica supõe a inexistência de ressalva, situação que não se configurou no presente caso.

Observe-se o que dispõe a aludida regra:

"Artigo 14 bis

1) Sem prejuízo dos direitos de autor de qualquer obra que poderia ter sido adaptada ou reproduzida, a obra cinematográfica é protegida como uma obra original. O titular do direito de autor sobre a obra cinematográfica goza dos mesmos direitos que o autor de uma obra original, inclusive os direitos mencionados no artigo precedente.

2)

a) a determinação dos titulares do direito de autor sobre a obra cinematográfica é reservada à legislação do país em que proteção é reclamada.

b) entretanto, nos países da união nos quais a legislação reconhece entre estes titulares os autores das contribuições prestadas à realização da obra cinematográfica, estes últimos, se se comprometerem a prestar tais contribuições, não poderão, SALVO ESTIPULAÇÃO CONTRÁRIA OU PARTICULAR, se opor à reprodução, à distribuição, à representação e à execução públicas, à transmissão por fio ao público, à radiodifusão, à comunicação ao público, à colocação de legendas e à dublagem dos textos, da obra cinematográfica. (**sem destaque no original**)

c) a questão de saber se a forma do compromisso acima referido deve, para a aplicação da alínea b) precedente, ser ou não um contrato escrito ou ato escrito equivalente, é regulada pela legislação do país da União e que o produtor da obra cinematográfica tem sua sede ou a sua residência habitual. Todavia, à legislação dos países da União onde a proteção é reclamada fica reservada a faculdade de dispor que tal compromisso deve ser um contrato escrito ou um ato escrito equivalente. Os países que fazem uso desta faculdade deverão notificá-lo ao Diretor-Geral, por uma declaração escrita que será imediatamente comunicada por este último a todos os outros países da União.

d) POR "ESTIPULAÇÃO CONTRÁRIA OU PARTICULAR" DEVE ENTENDER-SE TODA CONDIÇÃO RESTRITIVA QUE POSSA ACOMPANHAR O REFERIDO COMPROMISSO. (**sem destaque no original**)

3) a menos que a legislação nacional decida de outra maneira, a disposição do parágrafo 2) b) acima não são aplicáveis nem aos autores dos argumentos, dos diálogos e das obras musicais, criados para

> a realização da obra cinematográfica, nem ao realizador principal da mesma. Entretanto os países da União cuja legislação não contenha disposições prevendo a aplicação do parágrafo 2) b) precitado ao referido realizador deverão notificá-lo ao Diretor-Geral mediante uma declaração escrita que será imediatamente comunicada por este último a todos os outros países da União”.

Como reconhece a própria recorrente, produção cinematográfica é obra coletiva. Na sua realização participam vários profissionais, mas os direitos patrimoniais são de titularidade do organizador.

Os intérpretes, na legislação nacional, não são titulares de direito de autor sobre a obra cinematográfica, mas sim, de direito conexo ao direito autoral.

De outro lado, restou incontroverso que os substituídos processualmente foram contratados para dublagem do filme de animação “Os Incríveis” para o português para aproveitamento exclusivamente, cabe repetir, exclusivamente, no cinema, daí decorrendo que foi ajustada, de modo claro, restrição à utilização econômica da obra.

Portanto, não prospera o inconformismo.

É inegável que cabe ao produtor o uso econômico da obra cinematográfica, desde que sejam respeitados os limites do ajustado com os artistas que atuaram na realização do trabalho.

Pretendendo a recorrente fazer uso diverso, deve remunerar os artistas, na forma da legislação vigente.

Tendo presentes as razões expostas, nego provimento ao Recurso Ordinário.

Do julgamento fora dos limites do pedido, no que se refere ao valor da indenização

A recorrente sustenta que a condenação imposta ultrapassou, em muito, os limites contidos na inicial, ao impor condenação ao pagamento correspondente a 20% do valor de cada cópia comercializada ou cedida a partir da presente data, para toda a equipe de dubladores.

Procede o inconformismo.

Com efeito, no que se refere à indenização por danos patrimoniais, postulou a ora recorrida, Associação Nacional dos Artistas de Dublagem - ANAD, o seguinte:

> "B) condenação das empresas - rés, solidariamente, no pagamento de indenização por danos patrimoniais, em valor correspondente ao preço da totalidade dos exemplares que a 1ª ré tenha vendido ou fornecido a terceiros para distribuição, comercialização ou exibição por qualquer meio (neste último caso, haverá que ser considerado o valor da receita obtida com a negociação da exibição), para cada substituído, conforme venha a ser apurado em liquidação de sentença;
>
> C) alternativamente, caso não seja possível conhecer o número de exemplares

> comercializados, requer a condenação das rés, nos moldes estabelecidos no item anterior, considerado o número mínimo de 3.000 (três mil) exemplares, para cada substituído;"

Ao impor condenação correspondente a 20% do valor de cada cópia comercializada ou cedida a partir da data da prolação da sentença, e estabelecer que o respectivo montante deverá ser dividido em partes iguais para todos os integrantes da equipe de dublagem, o MM. Juízo de primeiro grau extrapolou, sem autorização legal, os limites do pedido, em claro maltrato ao previsto nos artigos 128 e 460, ambos do Código de Processo Civil.

Sendo assim, impõe-se o provimento ao recurso, para excluir da condenação a obrigação descrita no parágrafo precedente.

Do valor da indenização

Extrai-se da sentença a condenação ao pagamento decorrente da exibição da obra "Os Incríveis", na versão brasileira, sem autorização, de indenização arbitrada em R$ 25.000,00, para cada integrante da equipe de dublagem para o português, com base no previsto no artigo 475-A, § 3º, do Código de Processo Civil.

Insurge-se a recorrente contra a condenação, quer sob o argumento de que não é aplicável ao caso, como se vê de sua redação, o previsto no artigo 475-A, § 3º, do CPC; quer porque os associados já foram remunerados pela execução do trabalho e cessão dos direitos decorrentes desse labor; quer de que se trata de obra coletiva, pelo que se deve levar em consideração o grupo que atuou; quer de que não foi observada a razoabilidade que deve orientar a fixação do montante.

No que se ao inconformismo relacionado à indenização por dano patrimonial, fixada na decisão hostilizada em R$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) para cada integrante da equipe de dubladores, em razão da veiculação em mídias não autorizadas (especialmente DVDs e televisão, aberta e a cabo) da versão brasileira do filme “Os Incríveis”, não prospera o inconformismo.

Ainda que o artigo 475-A, § 3º, do CPC, não autorize o juiz, diretamente, fixar por arbitramento valor da indenização decorrente de dano patrimonial relacionado a afronta a direito conexo a direito autoral, porque se trata de dispositivo direcionado a algumas das causas sujeitas ao procedimento comum sumário, a referida norma legal pode ser aplicada por analogia.

Se, para hipótese em que não há dado objetivo que permita, de plano, estabelecer o montante da reparação devida, o juiz deve fixar o valor por arbitramento, adequado se mostra o uso do mesmo método, por analogia, considerando-se que o critério indicado em primeiro plano no libelo, para quantificação do valor devido, não tem amparo na legislação de Direitos Autorais, e, além disso, revela-se extremamente difícil de ser posto em prática.

O valor de R$ 25.000,00 para cada um dos dubladores que atuou no filme de animação “Os Incríveis” mostra-se adequado não só à reparação do prejuízo, como também, e isso não pode ser desconsiderado, à função de desestimular o infrator.

Ainda que seja fato inconteste a atuação de vários profissionais até o resultado final, não se pode negar o papel de relevância que possuem os dubladores.

O dublador participa da magia do cinema. Ele consegue transferir e expressar, com a mesma emoção, os sentimentos que são postos na tela pelos atores (ou pelas figuras desenhadas). Um filme mudo ou sem

tradução, não alcança o seu objetivo. A representação por cartela, no lugar da tradução, para filmes infantis, está longe de se tornar uma realidade, pois todos sabem que crianças, ainda que recém alfabetizadas, não se interessam por filmes falados em idioma distinto do nosso ou por traduções legendadas.

Aliás, o papel de destaque do dublador acima afirmado fica evidente quando se constata, pelo exame do contrato celebrado entre as empresas (fls. 144/231), que a seleção de artistas coube à segunda demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., mas a partir de lista pré-aprovada pela ora recorrente. Além disso, o estúdio assumiu obrigação de enviar as amostras de Testes de Voz para aprovação criativa da empresa Disney; reservando essa última empresa o direito, em determinados filmes, de enviar funcionários seus, para acompanhar sessões de testes de vozes.

Sendo assim, não merece retoque a sentença, no particular.

Tendo presentes as razões expostas, dou provimento parcial ao apelo, para excluir da condenação a indenização por cópia da obra comercializada ou cedida a partir da prolação da sentença, porque imposta sem observância aos limites do pedido.

O acolhimento parcial do recurso, convém anotar, beneficia também a primeira demandada, ante o previsto no artigo 509 e seu parágrafo único, do Código de Processo Civil.

Dos danos morais

Pretendeu a autora, como substituta processual, condenação ao pagamento de compensação, ao argumento de que se configurou dano moral em decorrência da utilização da interpretação dos substituídos, artistas de dublagem, no filme “Os Incríveis”, versão

brasileira, em mídias não autorizadas (televisão e DVD), como se vê a fls. 16, item D.

As demandadas contestaram a ocorrência da lesão ao patrimônio moral e agora a primeira se insurge contra a condenação imposta, é dizer, compensação arbitrada em R$ 15.000,00 para cada um dos integrantes da equipe de dubladores.

Segundo penso, a utilização da dublagem dos substituídos em mídias não autorizadas configurou lesão moral, mas não com base no previsto na Lei de Direitos Autorais como entendeu o MM. Juízo de primeiro grau.

Isso porque a Lei 9.610/98 especifica os direitos morais por ela protegidos e os fatos narrados no libelo não se encaixam na moldura legal ali fixada.

Todavia, não significa isso a dizer que criada obra protegida pela Lei de Direitos Autorais a proteção ao trabalhador seja apenas a ali especificada.

Assim, impõe-se a manutenção do julgado, mas por fundamento diverso, pelos motivos a seguir expostos.

Com efeito, criada uma obra artística, científica ou literária legalmente protegida, ou caracterizada participação protegida pelo ordenamento jurídico, a pessoa natural passa a deter duas esferas de proteção moral distintas, vale dizer, uma, existente antes mesmo da aludida criação ou participação, inerente a sua situação de ser humano, como se vê do Código Civil; e, outra, prevista de modo específico na Lei dos Direitos Autorais.

Daí porque os direitos morais dos intérpretes não estão elencados de modo fechado no artigo 92 da Lei nº 9.610/98 como quer fazer acreditar a recorrente.

Aliás, tanto isso é fato que o artigo 89, também da Lei 9.610/98, aos intérpretes, titulares de direito conexo a direito autoral, proteção direcionada a titular de direito autoral, no que couber.

Assim, além dos enumerados de modo expresso na Lei nº 9.610/98, seguramente, há outros, como os inerentes aos direitos da personalidade, é dizer, os que se referem às relações da pessoa consigo mesma, no que diz respeito a características extrínsecas do ser e a suas qualificações psíquicas e morais, alcançando, como se vê, o homem em suas projeções para o exterior.

Ora, se assim é, caracterizou inegável violação a direito da personalidade e, como decorrência, lesão de conteúdo moral, o uso não autorizado da interpretação dos substituídos no filme de animação "Os Incríveis", versão brasileira, é dizer, da capacidade dramática e artística, exteriorizada, na dublagem, pelo timbre vocal, próprio de cada pessoa, como elemento que transmite as emoções do personagem.

Nesse contexto, nego provimento.

Do valor da compensação

Insurge-se a recorrente contra o valor da condenação, fixado em R$ 15.000,00 para cada dublador substituído, ao argumento de que o valor fixado afronta a razoabilidade.

De igual modo, não merece prosperar o inconformismo quanto ao valor arbitrado a título de compensação pelo dano moral sofrido pelos substituídos, na medida em que o montante, segundo penso, foi fixado em estrita observância à razoabilidade e proporcionalidade que devem nortear o julgador.

Não se pode perder de vista que a reparação por dano moral, além de oferecer a possibilidade de compensação ao ofendido, tem

caráter punitivo-educativo e, no caso, diante das circunstâncias, o montante cumpre de modo adequado o seu duplo papel.

Nego provimento.

RECURSO DA SEGUNDA RÉ (DELART ESTÚDIOS CINEMATOGRÁFICOS LTDA.)

Do conhecimento

É de oito dias o prazo para interpor Recurso Ordinário (CLT, artigo 895, I).

A oposição de Embargos de Declaração, desde que se opere a tempo e modo, interrompe o prazo para a interposição de outros recursos (inteligência que se extrai do CPC, artigo 538).

Na espécie, a ora recorrente, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., interpôs o seu apelo no prazo de oito dias, ou seja, em 12/05/2009, contados, todavia, de sua intimação, por notificação postada em 04/05/2009, da decisão que não conheceu dos seus Embargos de Declaração, por intempestividade (fls. 411 e 414/420).

Assim, ante a evidente não observância ao prazo recursal, porque Embargos de Declaração não conhecidos por intempestividade, como já foi afirmado, não interrompem o prazo para outros recursos, impõe-se o não conhecimento do Recurso Ordinário interposto por Delart Estúdios Cinematográficos Ltda.

Convém anotar, porque oportuno, que não é aplicável ao caso o previsto no artigo 191 do CPC, que estabelece prazo em dobro para litisconsortes assistidos por advogados diferentes, porque se trata de regra incompatível com o princípio da celeridade que norteia o processo trabalhista, conforme orientação fixada na OJ-SDI-I-TST 310. De toda sorte, o Recurso Ordinário da segunda demandada, Delart Estúdios

Cinematográficos Ltda., mesmo se o prazo para seu uso fosse em dobro, não teria sido interposto tempestivamente.

Com efeito, da decisão proferida em face dos Embargos de Declaração opostos pela primeira demandada, The Walt Disney Company (Brasil) Ltda., as partes foram notificadas por correspondência postada em 17/04/2009, sexta-feira (fls. 363), fato que teria demarcado, se aplicável fosse a regra do artigo 191 do CPC, repito, o transcurso do prazo recursal em dobro de 24/04/2009 a 11 de maio seguinte, segunda-feira, considerando-se os dias sem expediente forense no período.

Ocorre que, como já foi dito, a segunda acionada, ora recorrente, interpôs o seu Recurso Ordinário em 12/05/2009 (fls. 414), pelo que, por qualquer ângulo que se analise a questão, não foi observado o prazo fixado em lei para a prática do ato processual.

Não conheço.

RECURSO ORDINÁRIO ADESIVO DA AUTORA (Associação Nacional dos Artistas de Dublagem)

Pretende a recorrente a reforma da sentença, para que a compensação por dano patrimonial devida a cada um dos associados que participaram da obra, arbitrada na sentença em R$ 25.000,00, seja fixada no valor equivalente ao número de exemplares da obra “Os Incríveis, versão em português, vendidos ou, caso desconhecido esse número, no valor equivalente a 3.000 (três mil) exemplares para cada substituído. Argumenta que no caso de violação de direito conexo ao autoral o artigo 103 e seu parágrafo, da Lei 9.610/98, fixam o critério para apuração, pelo que não se justifica o uso de outra regra como fez o juiz natural.

Observe-se o que dispõem o artigo 103 e seu parágrafo único da Lei 9.610/98, *in verbis*:

> “***Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.***
> ***Parágrafo único. Não se reconhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de 3.000 (três mil) exemplares, além dos apreendidos.”***

Como se vê, o artigo 103 e seu parágrafo, da Lei 9.610/98, referem-se ao titular da obra e, obviamente, os dubladores não são titulares da obra em questão.

Mesmo que assim não fosse, inviável seria o acolhimento do pedido sucessivo, na medida em que da *mens legis* do parágrafo único do artigo 103 da Lei 9.610/98 não é possível extrair reparação equivalente a 3.000 exemplares para cada um dos dubladores que participaram em obra coletiva.

Interpretação nesse sentido, segundo penso, levaria ao absurdo, e o direito não agasalha esse tipo de postura.

Nego, pois, provimento.

Pelo exposto, dou parcial provimento ao Recurso Ordinário interposto pela segunda demandada, para excluir da condenação indenização por cópia da obra comercializada ou cedida a partir da prolação da sentença. Não conheço do Recurso Ordinário interposto pela primeira demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., porque protocolado fora do prazo legal, e, por fim, nego provimento ao Recurso

Ordinário adesivo interposto pela associação demandante. Nada obstante a reforma parcial da sentença, mantenhoo valor arbitrado à condenação (R$ 320.000,00), porque permanece adequado ao caso vertente.

Relatados e discutidos,

ACORDAM os Desembargadores Federais que compõem a 2ª Turma do Tribunal Regional do Trabalho da 1ª Região, **por unanimidade**, dar parcial provimento ao Recurso Ordinário interposto pela segunda demandada, para excluir da condenação indenização por cópia da obra comercializada ou cedida a partir da prolação da sentença. Não conhecer do Recurso Ordinário interposto pela primeira demandada, Delart Estúdios Cinematográficos Ltda., porque protocolado fora do prazo legal, e, por fim, negar provimento ao Recurso Ordinário adesivo interposto pela associação demandante. Nada obstante a reforma parcial da sentença, mantém-se o valor arbitrado à condenação (R$ 320.000,00), porque permanece adequado ao caso vertente.

Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 2012.

JUIZ CONVOCADO LEONARDO DIAS BORGES

Relator

pr

ANEXO F – DUBLAGEM CURITIBA, DECLARAÇÃO SATED/PR

SATED - PR
Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão
no Estado do Paraná
C.N.P.J 77.374.619/0001-90

DECLARAÇÃO

Declaramos para os devidos fins que a Escola de Dublagem Curitiba, portadora do CNPJ n.º 03.356.018/0001-19, com sede na Rua Monte Castelo, 784, Bairro Jardim Social, em Curitiba-Paraná, é representada pela sua Diretora, Sra. MÔNICA ALVES PLACHA, RG. n.º 4.694.281-7 SSP/PR, CPF n.º 496.260.199-72, Atriz, Dubladora, Diretora de Produção com Registro Profissional junto ao MTBE/SRTE sob n.º 11.116 (atriz) e 16.597 (diretora de produção), sendo que a supracitada escola mantém um curso de dublagem que qualifica unicamente atores/atrizes profissionais para o exercício profissional na função de Dubladores.

Reiteramos que a Escola de Dublagem CURITIBA mantém o Curso Livre de Dublagem com carga horária de 75 horas em (03) três módulos.

Por ser verdade, firmamos a presente.

Curitiba, 01 de junho de 2011.

CHRISTO DIKOFF
Presidente

Rua 13 de Maio, 644 Tel./Fax: (41) 3022.4644 / 3014.8580 – Centro - CEP 80.510-030 – Curitiba – PR
E-mail: secretaria@satedpr.org.br / diretoria@satedpr.org.br Site: www.satedpr.org.br

ANEXO G – NOTA FISCAL DE "O ESPETACULAR HOMEM-ARANHA"

14/06/12 NOTA CARIOCA - Nota Fiscal de Serviços Eletrônica - NFS-e - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA MUNICIPAL DE FAZENDA
NOTA FISCAL DE SERVIÇOS ELETRÔNICA - NFS-e
- NOTA CARIOCA -

20120614u29030236000152i187.115.4.186

Número da Nota: **00000590**
Data e Hora de Emissão: **14/06/2012 09:47:36**
Código de Verificação: **UGP9-HBEB**

PRESTADOR DE SERVIÇOS

CPF/CNPJ: **29.030.236/0001-52** Inscrição Municipal: **0.036.082-1** Inscrição Estadual: ---
Nome/Razão Social: **DELART ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS LTDA**
Nome Fantasia: **DELART ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS LTDA** Tel.: **25702099**
Endereço: **RUA DOUTOR OTAVIO KELLY 71 - TIJUCA - CEP: 20511-280**
Município: **RIO DE JANEIRO** UF: **RJ** E-mail: **bernardo@delart.com.br**

TOMADOR DE SERVIÇOS

CPF/CNPJ: **00.979.601/0001-98** Inscrição Municipal: ---- Inscrição Estadual: ----
Nome/Razão Social: **COLUMBIA TRISTAR BUENA VISTA FILMES DO BRASIL LTDA**
Endereço: **AVE DAS NACOES UNIDAS 12995, 11 E 12 ANDARES PTE - BROOKLIN PAULISTA CEP: 04578-000** Tel.: ----
Município: **SAO PAULO** UF: **SP** E-mail: -----

DISCRIMINAÇÃO DOS SERVIÇOS

Sonorização do filme "O Espetacular Homem Aranha (Amazing Spider Man)" referente a PO nº 4600499782.

VALOR DA NOTA = R$ 65.723,00

Serviço Prestado
13.02.04 - dublagem

Deduções (R$)	Desconto Incond. (R$)	Base de Cálculo (R$)	Alíquota (%)	Valor do ISS (R$)	Crédito p/ IPTU (R$)
0,00	0,00	65.723,00	5,00%	3.286,15	0,00

OUTRAS INFORMAÇÕES

- Esta NFS-e foi emitida com respaldo na Lei nº 5.098 de 15/10/2009 e no Decreto nº 32.250 de 11/05/2010
- PROCON-RJ: Rua da Ajuda, 5 subsolo; www.procon.rj.gov.br
- Data de vencimento do ISS desta NFS-e: 10/07/2012.
- Esta NFS-e não gera crédito para abatimento no IPTU.

https://notacarioca.rio.gov.br/contribuinte/notaprint.aspx?ccm=360821&nf=590&cod=UGP9HBEB&i... 1/1

Ordem De Compra
No Ordem de Compra / Data
4600499782 / 13.06.2012
Pessoa do Contato / Telefone
Camilla Vieira /

Col. TS BV Filmes do Brasil Ltda.
Avenida das Nacoes Unidas 12.995 11
04578 000 SAO PAULO - SP
BRAZIL
Tel:

DELART ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS LT
00006445
RUA DOUTOR OTAVIO KELLY 71
20511-280 RIO DE JANEIRO - RJ
BRAZIL

Número de Fornecedor
10022859

Faturar
Col. TS BV Filmes do Brasil Ltda.
Avenida das Nacoes Unidas 12.995 11
04578 000 SAO PAULO - SP
BRAZIL

Enviar a:
Col. TS BV Filmes do Bras
Av das Nacoes Unidas 12995
04578 000 - SP
BRAZIL

Data Entrega: 25.06.2012

Cond.pagam. : Pronto Pagamento **Moeda** BRL

Item.	Código	Quantidade.	Unidade Descrição	Preço/Unidade	Val.líq.
00001		1	cada AMAZING SPIDER MAN Dublagem do Drama ASM - (Gravação, edição, mixagem, print master) - Valor Dub R$ 61.234,00- Valor dos direitos conexos R$ 4.4489,00 = Valor Total R$ 65,723 - Valor dos direitos a serem pagos por WPF: R$ 4.4489	65.723,00	65.723,00

Valor Liq.Total BRL **65.723,00**

Assinatura #1 ____________________

Assinatura #2 ____________________

Encaminhar a Fatura, Nota Fiscal, indicando o numero desta Ordem.

Página 1 de 1

REFERÊNCIAS

CEZAR, Mabel; IMMEDIATO, Rayani. Mapa metal: os passos para a tradução de sucesso. Sociedade Brasileira de Dublagem: São Paulo, 2018. Disponível em <https://www.academia.edu/35127599/OS_PASSOS_PARA_A_TRADU%C3%87%C3%83O_DE_SUCESSO>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

FREIRE, Rafael de Luna. Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros. Famecos, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1168-1191, 2014.

MACHADO, Nelson. Versão brasileira. Rio de Janeiro: Valente, 2013.

MCCLINTOCK, Pamela. Netflix becomes first streamer to join the Motion Picture Association of America. Los Angeles: The Hollywood Reporter, 2019. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-advanced-talks-join-mpaa-1177926>. Acesso em: 12 de abr. 2019.

MCCOURTNEY, Carlos Eduardo MP. O efeito da cota de tela sobre o cinema brasileiro. 2015. Monografia (Bacharelado em Economia) - Departamento de Economia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.econ.puc-rio.br/uploads/adm/trabalhos/files/Carlos_Eduardo_MP_Mc_Courtney.pdf>. Acesso em: 3 de jun. 2019.

RODRIGUES, Lúcia Valentim; ROXO, Elisangela. TV vira dublada e "esquece" som original. Folha de São Paulo, São Paulo, 23 out. 2011. Ilustrada, E8.

TOLENTINO, Mariana. Kirikou e a feiticeira: A produção da dublagem. 2018. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. Disponível em <http://www.ufjf.br/cinema/files/2018/06/TCC-Mariana-Tolentino.pdf>. Acesso em: 4 de abr. 2019.

Sites consultados

Casa da Dublagem. Disponível em <http://casadadublagem10.blogspot.com/>

Dublanet. Banco de dados - Dubladores do Rio de Janeiro. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/forumdisplay.php?68-Dubladores-do-Rio-de-Janeiro>

Dublanet. Banco de dados - Dubladores de São Paulo. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/forumdisplay.php?71-Dubladores-de-S%E3o-Paulo>

Dublanet. Banco de dados - Produções. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/forumdisplay.php?69-Produc%F5es>

ECAD. Impulsionando a música enquanto arte e enquanto negócio. Disponível em <https://www3.ecad.org.br/o-ecad/Paginas/default.aspx>

MPA América Latina. Quem somos? Disponível em <https://www.mpaamericalatina.org/pt-br/quem-somos/>

SIAESP. Quem somos? Disponível em <http://www.siaesp.org.br/siaesp>

SICAV. Quem somos? Disponível em <http://www.sicavrj.org.br/quem-somos/>

Universo AIC. Disponível em <http://universoaicsp.blogspot.com/>

Wiki Dublagem. Disponível em < https://dublagempedia.fandom.com/pt-br/wiki/Wiki_Dublagem>